THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars03unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

MED MUSEETS TAK

TIL

Hr. Lehnsgreve Mogens Krag-Juel-Vind-Frijs

Karl Madsen

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

TREDIE BIND

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI
1917

N
1915
A1
v. 3

THE GETTY CENTER

Den hidtil af Regering, Rigsdag og Bestyrelsen for Carlsbergfonden i Fællesskab ydede Understøttelse til Udgivelsen af Kunstmuseets Aarsskrift vil ogsaa blive givet dette i de tre følgende Aar. For denne haardt fornødne Støtte bringer Museets og Aarsskriftets Ledelse sin varmeste Tak. Det ved Udsendelsen af Aarsskriftets første Bind skitserede Program vil ogsaa fremdeles blive fulgt, Hovedparten af dets Indhold vedvarende være Afhandlinger, der knytter sig til Kunstværker i vore Samlinger eller behandler Kunstens Historie i vort Land. Forhaabentlig vil det dog findes rimeligt, at Aarsskriftet ikke holder sig strengt til Programmet, naar det undtagelsesvis kan bringe Meddelelser af Interesse for almindelig europæisk Kunst eller Kunsthistorie, som f. Eks. det i nærværende Bind offentliggjorte Brev fra Ingres. Kunstneren var jo iøvrigt rigt repræsenteret paa Kunstmuseets franske Udstilling, hvis Minde er vel værd at dyrke. Efter at Museumsdirektør Jens Thiis' Afhandling om Manets Billeder paa denne Udstilling var trykt, er Billedet af Absinthdrikkeren erhvervet af Ny Carlsberg Glyptotek.

Desværre er Udsendelsen af Aarsskriftet for 1916 bleven betydelig forsinket paa Grund af Vanskelighederne ved at faa det i England bestilte Papir.

INDHOLD

KARL MADSEN: Kobberstiksamlingens indiske Tegninger 1
FRANCIS BECKETT: Pigen fra Æthiopien 25
JENS THIIS: Manet. Betragtninger og Relationer 38
CARL V. PETERSEN: Et Blad af Ingres Kærlighedsroman i det danske Rigsarkiv . 61
G. FALCK: Samtidige Portrætter af Christian II og hans Dronning i Kobberstik og Træsnit 67
SIGURD WANDEL: Hvem fremstiller el Grecos Mandsportræt i Kunstmuseet? ... 80
KRISTIAN ZAHRTMANN: Modellerne til Dronning Sofie Amalies Død 83
LEO SWANE: Abildgaard og Christian VIII's Palæ 91
MARIO KROHN: Thorvaldsens første Romertid 116
VICTOR P. CHRISTENSEN: Herosfigurer af C. F. Stanley 121
GUSTAV RASMUSSEN: Toussaint Gelton 133
OTTO ANDRUP: Kunstnerregninger i Griffenfelds Bo 142
G. P.: Kopien af Leonardo da Vincis Klippemadonna i København 151
G. FALCK: En Bog om Rembrandts Landskaber 153
Rubens' Portræt af Yrsselius 157
Mindre Meddelelser 158
Fortegnelse over Illustrationerne 160
Register over Kunstnernavne 162

Nylgau-Antiloper.

KOBBERSTIKSAMLINGENS INDISKE TEGNINGER

I

Den mærkeligste Del af en anselig Gave, som Kobberstiksamlingen 1915 har modtaget fra Hofjægermester *Wolff Sneedorf* til Engelholm, er et Udvalg af de af hans Fader *Benjamin Wolff* fra et Ophold i Indien i Aarene 1817 til 1829 hjembragte indiske Tegninger.

Altsaa er ingen af dem helt ny. Paaskrifterne er ikke mange, men alle paa Persisk, Stormongulernes Hofsprog. Størstedelen af Tegningerne skyldes aabenbart den Kunstskole, der opblomstrede i Indien efter at Mongolerne havde undertvunget Landet og Mughal-

Dynastiets Herredømme var bleven fæstnet af Kejser *Akbar* (1556-1603). Han indførte den persiske Stil i Indiens Malerkunst, men Stilen ændredes og udvikledes selvstændigt af Persernes indiske Lærlinge; Mughal-Skolen blev fra indopersisk ejendommelig indisk[1].

Med Tegningerne fra Engelholm fulgte et Par smukke kalligrafiske Skriftprøver. Efter østerlandsk Skøn er Skrivekunsten ikke mindre værdifuld end Tegnekunsten. Akbars Minister Abul Faszl, der har givet fyldige Oplysninger om Datidens indiske Kunstforhold, regner den for at være den vigtigste af de to Kunstarter. Thi den er en Kilde, der lader et skjult Lys straale frem, et himmelsk Budskab fra Skaberen, der indeholder Verdens Hemmelighed, og den er Haandens Tunge. »Et Bogstav er Visdommens Portrætmaler, en Skitse fra Tankernes Rige, en mørk Nat, der fører Dagen frem, en sort Sky, der er svanger med Viden, en Tryllestav, der aabner for Skatte af Indsigt, maalløs og dog talende, stillestaaende og dog vandrende, udstrakt paa en Flade, men alligevel i Stand til at svinge sig højt opefter.«[2]

Selv den, for hvem denne Visdomskilde ikke rinder, kan have Nydelse af at betragte den rent ornamentale Skønhed i en persisk eller indisk Mesterkalligrafs Skrifttræk med de lange Sving, faste Punkter og elegant snoede Linjer. Overalt i Østerlandene er den egentlige Malerkunst beslægtet med Skrivekunsten ved et Fællesskab i Skønhedsidealer. Østerlandsk Malerkunst er fortrinvis Tegnekunst, Farverne en Bisag, som i Indien jævnligt overlodes til underordnede Medhjælpere. Den tilstræber ikke som europæisk Naturalisme at vække Illusion, Skyggerne er i Reglen udeladte, plastisk Formgivning ikke søgt, Luft- og Linearperspektivens Love synes ukendte eller ringeagtede. Billedfladen skjules ikke eller søges ophævet, Maalet er kun at smykke den med udtryksfulde Fremstillinger, hvis Skønhed betinges af Linjernes ejendommelige Rytmik. Til Mesterskabet fordres det mest absolute tekniske Herredømme

[1] »The term Indo-Persian has in my opinion been incorrectly applied to the Indian miniature painting. It is precisely the same as it one called the French art of the 16th century Franco-Italian.« *E. R. Martin: The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th century.* London & Leipzig 1912. I. S. 79.

[2] Anført i *E. B. Havells Indian sculpture and painting.* London 1908, S. 206. Den tidligere Leder af Kunstskolen og Kunstsamlingerne i Calcutta, Professor E. B. Havell, der har givet et lille Bidrag til andet Bind af Kunstmuseets Aarsskrift og paa Iniatiativ af Dansk Kunstmuseums Forening siste Vinter i Glyptoteket afholdt et Par instruktive Foredrag om indisk Kunst, har i høj Grad bidraget til at vække den i de senere Aar stærkt voksende Interesse for denne og til at fremme Forstaaelsen af dens Værd.

over Stregføringen, Kunstneren maa kunne føre Penselen saa fast og sikkert som den bedste Kalligraf. Hos de gamle Kinesere og deres japanske Lærlinge er Penselføringen flot, fed og flydende som i Sprogets Skrifttegn. Hos Perserne og deres indiske Lærlinge er den en spinkel, men raffineret elegant Konturtegning, ofte med en raderet Stregs Finhed og Fasthed.

En af Skriftprøverne fra Engelholm er et Kærlighedsvers, en anden et Nytaarskort med en nydelig ornamental Indfatning af stiliserede Grædepile og Græstotter i Guldlinjer. Teksten lyder i den af Dr. Arthur Christensen velvilligt meddelte Oversættelse saaledes: »Gud er den mægtige, den naadige. — O Herre Festen (ɔ: Nytaarsfesten) være lykkelig for Dig, og lad ogsaa Festen laane Herlighed af dit Aasyn. — Alle de Sager, der skal betegne Lykønskninger til Herskermagten (ɔ: alle Nytaarsgaverne), skal Dag og Nat strømme ind til dit Palads som Pant (paa Undersaatternes gode Ønsker).« Underskrevet: »Den ringeste af Husets Folk, Muhammed Ali, Søn af Zarín-raqm (ɔ: den, der skriver med Guldskrift) i det fjerde Aar efter den velsignede Tronbestigelse.«

Et tredje Blad har paa begge Sider Skrift i udsparede Felter paa Guldgrund. Paa den ene Side findes paa Arabisk og i persisk Oversættelse en from Betragtning: Gud vil føle sig sveget, hvis den, der fremsiger Takbár (Formlen: Alláh akbar ɔ: Gud er stor) tænker paa andet end netop Guds Storhed. Paa den anden Side af Bladet aabnes — efter Dr. Arthur Christensens Oversættelse — Skriftens Visdomskilde for mere verdslige Tanker i Muhammed Sálihs Vers: »Det at gøre (Fyrsten) sin Opvartning er Menneskenes Dyd; at gøre (Fyrsten) sin Opvartning er det, der adler Mennesket. Lyslevende straaler Lykkestjernen for den, der tilbeder Herskermagten; vær en Slave af Herskermagten overalt, hvor en saadan findes. — Du bør læsse de Stores Byrde paa dig for selv at naa til Storhed. — Drag ikke din Person bort fra Tjenesten hos dem, hvis Hjærter er straalende (af Storhedens Lykke). Drag ikke deres Haand bort fra de lykkebenaadedes Bælte. — Enhver som vælger det gode Selskab, hans Dag bliver ham nødvendigvis til Nytte.«

Disse gyldne Leveregler har Mughal-Skolens Malere sikkert fulgt. Deres Kunst var en Hofkunst, slet ikke demokratisk. De levede kun af Fyrsternes Naade, men indtog — i alt Fald langt ind i det 17de Aarhundrede — en hædret Stilling, naar deres Værker var deres høje og aabenbart ofte virkeligt kunstforstandige Velyndere

til Behag. Kejser Akbar adlede de dygtigste Kunstnere og gav dem, hvad enten det var Muhammedanere eller Hinduer Rang og Lønning som sine Officerer Som mange andre af sine Trosfæller fortolkede han Koranens Forbud mod Fremstillingen af himmelske og jordiske Væsner til kun at gælde Udsmykningen af de hellige Bygninger. Han skal have udtalt, at de, der blindt fulgte Lovens Bogstav og afskyede Billeder, manglede Syn for Sandheden, thi for et ligevægtigt Sind er Iagttagelsen og den tro Genfremstilling af Tingenes Former en Kilde til Visdom og et Lægemiddel mod Uvidenhedens Gift; Malerne har endog særlige Betingelser for at erkende Guds Storhed, der ene formaar at indblæse alle Væsner Livets Aande[1].

Akbar sad selv Model for sit Portræt. Hans Udseende er velkendt gennem talrige Kopier af samtidige Portræter, — et ringe Eksemplar findes i Ethnografisk Museum blandt de ikke udstillede indiske Tegninger. — Han befalede, at alle Rigets Stormænd skulde portræteres[2].

Mughal-Skolen, der forsager alle religiøse Fremstillinger og holder sig til de rent verdslige, fik i Portrætbilleder af Fyrster og fornemme Personer en af sine væsentligste Opgaver; den har efterladt os Tusinder af Portræter af kendte og ukendte Personligheder. De fremtræder altid ceremonielt og værdigt, oftest, om end ikke udelukkende, i skarp Profilstilling. Deres noget »ægyptiske« Stivhed fremhæves maaske yderligere ved den manglende eller umulige Perspektiv. Men vi nærer jo ikke længere Ringeagt for Ægypterne. De bedste af Mughal-Skolens Portræter har i Opfattelsen og Gengivelsen af Personernes Særpræg en Skarphed og en Finhed, som næppe nogensinde er bleven overtruffet af den europæiske Kunst.

II

Regeringstiden for Akbars to nærmeste Efterfølgere, *Jahángír* (1605-27) og *Sháh Jahán* (1627-58) er Mughal-Skolens Glansperiode. Det var ogsaa Dynastiets. Beretningen om Stormongulens Magt og Rigdom og kostbare Foretagender lød fabelagtige, men var

[1] *Vincent A. Smith: A history of Fine Art in India and Ceylon.* Oxford 1911. S. 456.

[2] Mellem dem var en muhamedansk Relegionslærer, Mulláh do Piáza, som paa Grund af sit bidske Vid ikke var synderlig elsket ved Hoffet, men Kejseren selv satte Pris paa ham og beundrede hans kæmpestore Turban. En Karikaturfremstilling af ham er gengivet i *Ananda K. Coomaraswamys Indian Drawings.* London 1910, Plate 1. Muligvis er han fremstillet i en af Tegningerne fra Engelholm, en ret tørt tegnet Profilfigur af en Mulláh med bittert forpinte Ansigtstræk og en urimelig kolossal Turban paa Hovedet.

ikke overdrevne. Sháh Jahán har forøget Tallet paa Verdens Vidundere. En Indskrift paa Murene af Perle-Moskeen i Agra lyder — efter Vincent Smith — omtrent saaledes: »Sandelig er dette et ophøjet paradisisk Palads af en enkelt straalende Perle, thi ingen rent og helt af Marmor opført Moské er fremtraadt som dets Lige efter at denne Verden er bleven befolket, ej heller er siden Verdens Skabelse set noget blankt og skinnende Tempel, der kunde maale sig med dette.« Og Vincent Smith, en kølig kritisk Dommer over indisk Kunst, tilføjer: »Dette Vidnesbyrd er sandt!« Endnu berømtere er Taj Mahall eller »Tadj«, af mange regnet for Verdens skønneste Bygning, »planlagt af Giganter og fuldført af Guldsmede som en Drøm i Marmor«, Sháh Jaháns for en Sum af omtrent 80 Millioner Kroner rejste Gravmæle og Æresminde for sin i Barselseng mistede Yndlingshustru, hvis Titel var Mumtáz Mahall ɔ: Paladsets Udvalgte. Mellem de indiske Tegninger paa Engelholm fandtes en gammel Grundplan af Tadj — maaske af Værdi for Professor Havells Bestræbelser for at føre det forkludrede Haveanlæg tilbage til den oprindelige Skikkelse. — Desuden en smuk Tegning af en af Tadj' pragtfulde Facader. De er ifjor fra Engelholm overgivne det kgl. Bibliotek sammen med Benjamin Wolffs vistnok aldeles enestaaende og højst værdifulde Samling af Tegninger efter gamle hindostanske Bygningsværker, især muhammedansk Arkitektur, for Størstedelen farvelagte Tegninger af dygtige engelske Kunstnere fra det 18de Aarhundredes Slutning.

En af de mærkeligste blandt de Kobberstiksamlingen overdragne Tegninger fremstiller Sháh Jahán ved en Durbar. Det vil sige en af de højtidelige Forsamlinger, hvor Herskeren hyldes i strengt ceremonielle Former. Under en Tronhimmel, der paa seks Teltstokke er rejst i det Fri nær en Flod, sidder Kejseren med den højre Haand paa Fæstet af Dolken i Bæltet, medens han med venstre tilkendegiver sin Vilje; Glorien bag Hovedet betegner ham som Verdenshersker, han har ligesom de fire kejserlige Prinser en Fjerdusk i Turbanen og Perlekæder over Brystet, desuden Amuletter om Armene. Til bægge Sider for ham og for Prinserne staar Rigets Stormænd; i Forgrunden sværge tre fornemme Personer Troskab ved at gøre Taslim, højre Haand lægges over Issen.

Den skadelidte Tegning, hvis Hjørner er afrevne, er kun en Skitse eller et Forarbejde til en mere udarbejdet Fremstilling af Ænmet. Talrige Rettelser, delvis Kompositionsforbedringer, er fore-

tagne ved Paalægning af hvid Farve; Kunstneren har kun udført Tegningen til sit eget Brug. Bemærkelsesværdig er den skarpe individuelle Karakteristik af Personerne, der paa faa Undtagelser nær er fremstillede i Profil. Endnu i Midten af det 19de Aarhundrede blev en indisk Maler tilkaldt til en Durbar for at afportrætere Deltagerne. At Portræterne paa Kobberstiksamlingens Durbar-Tegning har været vellignende, bevidnes af flere ligeartede Fremstillinger. Flere af de enkelte Figurer — saaledes den gamle langskæggede Mand, der lægger bægge sine Hænder over Stokken, — er genkendelige i den i Coomaraswamys Indian Drawing som Pl. II gengivne Durbar. Flertallet af Personerne vender tilbage i den i Martins store Pragtværk, II, Pl. 184, afbildede Fremstilling af en anden af Sháh Jahán afholdt Durbar. Og hvor vanskeligt det end er at opfatte indiske Kunstnerindividualiteter, er Behandlingen i den af Martin gengivne Tegning i alle Enkeltheder saa nøje overensstemmende med Kobberstiksamlingens, at de vistnok utvivlsomt skyldes samme Maler. Han hed *Anúpechatar;* efter Vincent Smith (S. 482) er det maaske samme Person som *Rái Anúp*, Hofmaler hos Sháh Jaháns ældste Søn, Prins Dárá Shukoh (ɔ: Darius' Lige i Glans).

Størstedelen af de flygtigt skrevne Navneangivelser paa vor Tegning har Dr. Arthur Christensen ikke formaaet at tyde. Et af de faa læselige Navne er berømt, Navnet paa Sháh Jaháns tredjeældste Søn, Prins Alangír. Han syntes saa from, levede tarveligt, sov under aaben Himmel paa en af ham selv flettet Sivmaatte, bad flittigt, gav offentlig Almisse, drak aldrig Vin og vilde ikke høre Musik. Men Faderen kaldte ham for den hvide Slange. Da han paa et Felttog i Dekkan erfarede, at Faderen var farlig syg, stræbte han med List og Vold at tilrane sig Magten og det lykkedes ham efter et Utal af Slyngelstreger; Prins Dárá, med hvem Faderen havde forbundet sig, blev besejret og dræbt, Sháh Jahán indespærret i Fængsel og udsat for Snigmordsforsøg; hans Trøst var Trofastheden hos en Datter, der selv har dikteret sin Gravskrift: »Intet pragtfuldt Mindesmærke ønsker jeg mig rejst; det simple Græs vil langt bedre dække Resterne af den kortlevende Jahán Árá, den Fattige i Aanden, Datter af Kejser Sháh Jahán«[1]. Som Kejser *Aurungzeb* styrede den hellige Blodhund Riget fra 1659 til 1707, forfulgte Vantro og afbrændte Hindu-Templer; Kunst agtede han ikke stort. En lille

[1] *Louis Rousselet: India and its native Princes.* 1878. S. 472. Rousselets ypperlige Rejseskildring udkom oprindeligt paa Fransk.

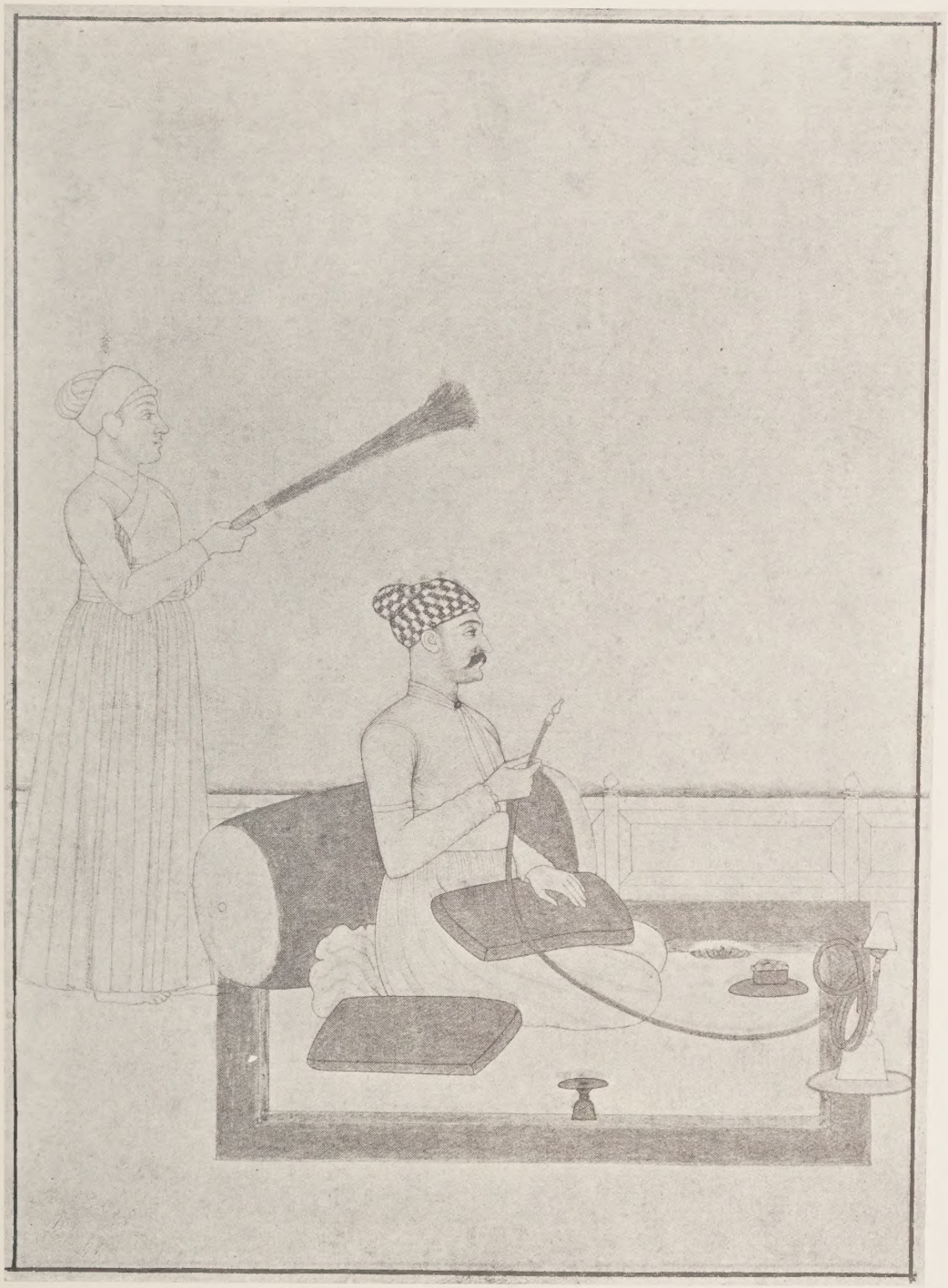
Kejser Sháh Jahán og hans Hof. Omtr. 1630. H. 229 mm. Br. 197 mm.

Tegning fra Engelholm viser ham siddende i Baldakinen paa en Elefant, fulgt af sine Ryttere og hilst af Folket, medens en Afdeling Kamelryttere fjærner sig mod Baggrunden, hvor der tilhøjre ses en befæstet By. Skøndt Stilen minder en Smule om gamle franske Miniatyrer, er Tegningen ikke meget værd; dens Pris er ogsaa — sikkert af Tegneren selv — kun noteret til én Rupi.

Efter Aurungzebs Død svandt Mughal-Kejsernes Magt. Sháh Allum, en af hans svage Efterfølgere i det 18de Aarhundrede, er i en Tegning med megen og god Forgyldning portræteret med Magtens Insignier, Kejserglorien, Parasollen og Viften. Ulige finere er en ældre Tegning af en indisk Fyrste, der ligeledes har en Tjener med en Fluevifte staaende bag sig, medens han selv med Spidsen af sin Hukas lange Slange i Haanden sidder paa et Tæppe, der traditionelt og syndende mod alle Perspektivregler viser sig som en ren Rektangel. Anvendelsen af Farver og Forgyldning er sparsom, men udsøgt, og Stregerne, der aabenbart er tegnede med den Pensel, der kun har et eneste Haar af en Egernhale, har en sylspids Finhed og utrolig Præcision; Udførelsen er et Vidunder af teknisk Dygtighed, om hvilken Gengivelsen desværre ikke ævner at give den rette Forestilling.

Mughal-Skolen udmærkede sig i det 17de Aarhundrede ikke mindst ved gode Rytterportræter. Formodningen om, at de skulde være fremstaaede under Paavirkning af europæisk Kunst, er næppe rigtig, selv om Stilen undertiden kan minde om Mesterværker af tidlig italiensk Renæssancekunst. Mellem Tegningerne fra Engelholm er det foran denne Redegørelse gengivne anselige og fortrinlige Rytterportræt, en ung Muslim af den fineste Race med lige Næse, finttegnede Øjenbryn, sort Skæg og et koldt Blik; af Navneangivelsen har Dr. Arthur Christensen kun kunnet tyde: »Muhammed . . . Sønnesøn af Baquir Khan . . . den anden . . . den højsalige«. Farvevirkningen er pragtfuld, hans hvide Dragt er guldstribet, Hesten rødbrun med sort Hale, Baggrunden celadongrøn, Sadlen skinnende zinnoberrød. Og endnu mere beundringsværdig end Skildringen af den elegante Ridderskikkelse er maaske den fine Portrætkarakteristik af hans Følgesvend, en Mand af farvet Race.

Allerede i det 17de Aarhundrede kom adskillige af Mughal-Skolens Portrætbilleder med andre østerlandske Sager til Europa, hvor der i alt Fald var En, som dengang studerede dem med største Omhu og Grundighed. Nemlig Rembrandt. Han var, hvad Fransk-



En indisk Fyrste med sin Tjener. Mughal-Skolen 17de Aarh.
(De mørke Toner er i Originalen Forgyldning). H. 196 mm. Br. 144 mm.

mændene kalder for »un curieux«, Verdenskunstens første og største; desuden stræbte han at skaffe sig det videst mulige Kendskab til Østerland for at kunne give sine bibelske Fremstillinger Lokalfarve og egenartet Stemning. Han købte sig allehaande østerlandske Genstande, som f. Eks. den malajske Kniv, han i et af sine tidligste Billeder har stukket den sovende Samson i Bæltet og senere ladet en Filister bore ned i Samsons Øje. Men fyldigst Besked om Østerland har han hentet fra de indiske Tegninger, som han i stor Udstrækning har kopieret[1]. Portræterne af Stormongulerne er let genkendelige i Rembrandts Kopier. Skøndt Originalernes sirlige Konturer i hans Fortolkning er erstattede af hans djærvt fyndige og levende Mesterstreg, er deres Karakter, Stil og Rytmik gengivet med en Troskab, der viser forstaaende Paaskønnelse af den kunstneriske Kærne i de indiske Tegninger, og han har derved medgivet dem en vægtig Anbefaling til vor Opmærksomhed.

III

Æmner fra persisk Litteratur er ofte behandlede af Mughal-Skolen. Mellem Billederne fra Engelholm er en Fremstilling af en siddende, langskægget turbanklædt Mand, der synes foredrage et Afsnit af den Bog, han holder i højre Haand. Det er (efter E. B. Havell og Arthur Christensen) et af de mange efterdigtede og derfor indbyrdes meget afvigende Portræter af den persiske Digter *Sadi*, der levede i det 13de Aarhundrede et højst eventyrligt Liv og har forfattet de berømte Læredigte »Rosenhaven« og »Frugthaven«[2]. En ret tarvelig Tegning fremstiller et Optrin fra en folkekær persisk Digtning, Mainúm (ɔ: den Gale) har forladt sin Elskede for at søge sin Lykke i Bagdad, men er ved Hofintriger bleven Uretfærdighedens Bytte og tvungen til at flygte ud i Bjærgenes Ensomhed, hvor han nøgen og udtæret en gryende Morgen, »paa den Tro, da Østenvinden blidt vugger Sanserne med sin duftende Aande«, genfindes af sin trofaste Laila, Gudebilledet med den smekre Midje og Liljebarmen[3].

[1] Rembrandts Forhold til de indiske Tegninger er udredet i to Afhandlinger af Professor *Friedrich Sarre* i Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen, B. XXV, 1901, S. 143-158, B. XXX, 1909, S. 283-290. En i 1745 afdød engelsk Maler ejede en Bog med 25 Kopier af Rembrandt efter indiske Tegninger, 14 af disse Kopier kendes endnu

[2] Billedet kan ikke fjærnt maale sig med den glimrende Fremstilling af Digteren, der er gengivet i *Havells Indian sculpture and painting*, Plate LVIII og LIX.

[3] En kuriøs persisk Fremstilling af Æmnet er gengivet i *Gayets L'art persan*, S. 284.

I Modsætning til de persiske Miniatyrer er de indiske dog ikke overvejende Bogillustrationer. Mange af dem er udførte som Enkeltblade til fornemme Kunstelskere. Udkast eller Forarbejder til Billederne nedarvedes i Kunstnerslægterne; Malerne var som Regel Sønner eller Adoptivbørn af Malere.

Ikke faa af de bedste mellem Tegningerne fra Engelholm er saadanne Forarbejder. Enkelte er Poncer, hvis Konturer er gennemstukne med en fin Naal for at overføres til et andet Blad. Saaledes den mærkelige Fremstilling af en Muslim og en Hindu, der paa Taget af et Hus foran en Pavillon med et indisk Gudebillede sidder i ivrig Diskussion af religiøse Spørgsmaal. Den overværes af interesserede Tilhørere, Tjenere bringer Forfriskninger og Forhandlingerne foregaar i al Fredelighed, uagtet Kejser Akbar kun havde ringe Held med sit Forsøg paa at forlige og forene de forskellige Religionssystemer. Tegningen er noget medtaget og aabenbart gammel. Stilen er ret afvigende fra Resten af Samlingens Tegninger. Baade Figurerne og Træstammerne er tegnede med megen Nænsomhed.

Gode Studietegninger var skattede og søgte af de indiske Samlere, som gode europæiske Haandtegninger har været og er det hos os. Blandt Tegningerne fra Engelholm er et godt Portrætstudie af fire siddende Musikanter; den ene slaar paa en af de Trommer, »der brummer ligesom Tordenskyen«, den anden spiller paa en bengalsk Víná, — et Strængeinstrument, hvis vedhængende Kalabasser giver Resonnans, — den tredje klapper Takten med Hænderne og den fjerde spiller paa en Luth. I sit ene Hjørne har Tegningen faaet paatrykt et Stempel med Ordet »Verdensherskeren«[1]. Den synes altsaa at have været i en af Stormongulernes Eje.

Fra en indisk Fyrstes Samling stammer maaske et Blad, i hvis originale, bleggrønne Karton Ordene »Rigets Konge« fremtræder i en Udskæring. Paa samme Stykke Papir er 7 — oprindeligt 8 — Studietegninger blevne opklæbede og er forenede gennem en paamalet hvid Grund. 4 er Profilbrystbilleder i den almindelige Mughal-Stil, den femte en nydelig Profiltegning af en siddende ung Mand, der minder om gode ægyptiske Statuer. Den sjette er en smuk Fremstilling af en ærværdig, langskægget Gejstlig, der har hyllet sig i sin Kappe og tænker eller drømmer med lukkede Øjne. Mærkeligst er dog den syvende. Den viser en staaende ung Kvinde med

[1] Tydningen af alle Paaskrifter skyldes Dr. Arthur Christensen.

spidst Hovedtøj, korslagte Arme og en folderig Kappe, sammenfæstet over Brystet ved et stateligt Spænde. Hverken dette eller Dragten eller selve Typen er indiske; Tegningen synes at være en selv i Drapperibehandlingens ejendommelig Karakter tro Genfremstilling af nordeuropæisk Figur fra det 15de Aarhundredes Slutning, fra Memlings Tid, en Figur, hvis stilfærdige Højtidelighed og Ynde den indiske Kunstner har skattet og gengivet med virkelig Forstaaelse[1].

Den fra Midten af Bladet fjærnede ottende Tegning er genfundet paa en anden Karton. Det er et ovalt Brystbillede af en gammel tænksom Mand med venstre Haand mod Kinden og højre støttet paa en Pose; — det foroven tilskrevne Ord »Kongeresidens« oplyser intet om hans Person. — Karakterfuldt og stemningsrigt, som det nydelige (S. 24 gengivne) Billede er, vilde det sikkert have behaget Rembrandt, men det synes dog, som om den Kunstner, der har tegnet det, — sagtens den samme, som har tegnet den drømmende Gejstlige og den Memlingske Dame, — i ikke ringe Grad har været Europæernes Lærling.

Umiskendelig er Benyttelsen af et europæisk Forbillede i en Tegning af to Figurer, der danser med Sjaler, sikkert to af de unge, i Kvindedragt klædte Mænd, — Cathacks, — der ved Fyrstindernes Hof erstattede »Nautch«-Pigerne ved Fyrsternes. Den ene af dem er særdeles yndefuld. Indiske Kunstnere har i det hele taget ofte efterlignet europæiske Forbilleder, ogsaa rent kristelige Fremstillinger, der rigtignok jævnligt er blevne besynderligt vanskabte i den østerlandske Fortolkning[2].

Mærkelig ved sit Æmne er en lille Tegning fra Engelholm, en

[1] Vincent Smith omtaler i det tidligere nævnte Værk, S. 490, som et af de bedste i en Samling indiske Billeder (Johnson Collection, vol. XI) i British Museum »a charming portrait of a lady wearing a high conical dress and admirably shaded. From an inferior replica (B. M. Add. II 747, fol. 52) we learn that the lady's name or title was Malkah Zamániya«. Er det samme Figur som paa vor Tegning? Det spidse Hovedtøj, der kaldtes »Hennin« og siges indført i Frankrig af Karl VI's Dronning Isabella af Baiern, forekommer paa talrige franske og nederlandske Billeder fra det 15de Aarh.s anden Halvdel, saaledes paa Portrætet af Marie af Bourbon fra 1465 i Karl den Dristiges Bønnebog i vort kgl. Bibliotek.

[2] En af de besynderligste findes i vort ethnografiske Museum opklæbet paa Bagsiden af et pragtfuldt indrammet Portrætbillede, der medfølger en Række Illustrationer til Firdusis Epos »Sháh Námah«. Omgiven af fire Kvinder, de to med foldede Hænder, de to med Brød eller Frugter i Kurve, sidder mellem Klipper Kristus med Verdenskuglen i sin Haand og en Stenged ved sine Fødder. Over ham svæver tre Fugle; bag en Klippe ses en ung Mand med en sær Haartot og i europæisk Dragt fra det 16de Aarhundrede. Som Forklaring er kun tilføjet Ordet Feregian ɔ: Europæer. Selve Illustrationerne til »Sháh Námah« synes indiske Efterligninger af persiske Originaler. En saadan Billedrække blev udført for Kejser Akbar.

Syv paa samme Blad opklæbede Figurstudier.

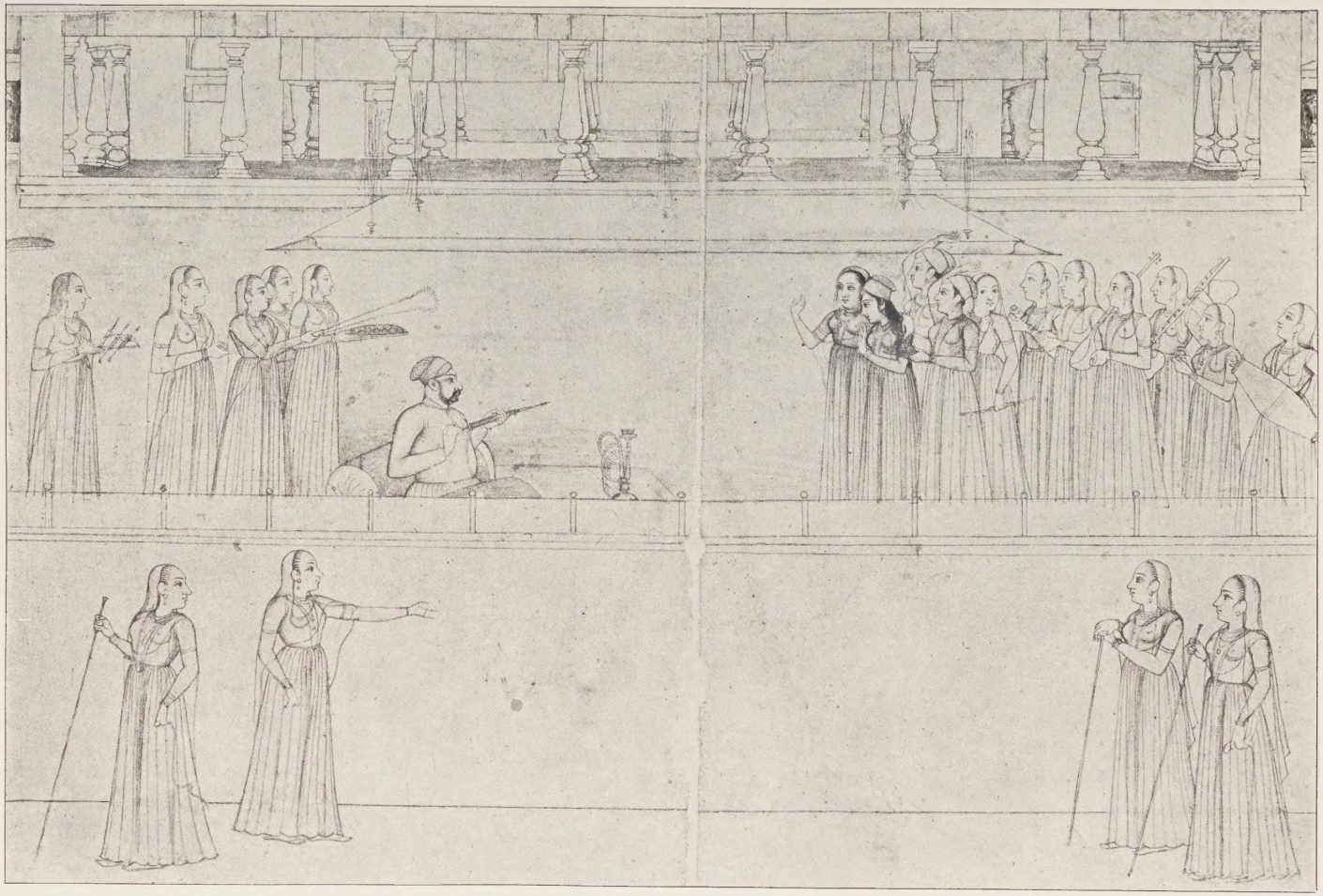
Fremstilling af to Kvinder, en ældre og en yngre, der henvender sig til en offentlig Skriver for at faa skrevet et Brev. Det er nøjagtigt Motivet fra et af Ernst Meyers Billeder paa Thorvaldsens Museum, og den gamle, bebrillede Skriver paa den indiske Tegning er ingenlunde ringere end den tilsvarende Figur paa Ernst Meyers Billede. Langt værdifuldere er dog en stor, let behandlet, i sin Art virkelig fortrinlig Tegning, hvis Æmne — som angivet af Professor Havell — er et Optrin fra den indiske Foraarsfest.

En højst ejendommelig Fest. Den kaldes Holi og er Indiens Karneval eller rettere dens Saturnalier[1]. Blomsterkransede og oftest drukne Mænd og Kvinder strejfer om i Byernes Gader med Sække, fyldte af et lyst rødt Plantepulver, med hvilket de skaanselsløst overdænger alle Forbigaaende uden Personsanseelse; Hensynet til Rang og Stand, der ellers i Indien iagttages yderst omhyggeligt, er tilsidesat saa længe Festen varer. Andre har blandet Pulveret med Vand og udsender blodrøde Strømme fra smaa Træspøjter. Vittigheder og Drøjheder høres overalt; al Blufærdighed er borte; grovt uanstændige Billeder er fremhængte paa Gader og Porte.

Paa Billedet foregaar dog alt med en vis ceremoniel Højtidelighed; Standsforskellen mellem Fyrsten, der er Billedets Hovedperson, og de ham undergivne Damer, han har tilkaldt til sin Foraarsfest, føles som stærk og dyb. Baggrunden er et anseligt Palads i Stilen fra Sháh Jaháns Tid. — Et lignende er fremstillet paa en anden Tegning med dets Haveanlæg under Arbejde i en nogenlunde rigtig perspektivisk Fremstilling. — Fyrsten, der ingenlunde udmærker sig ved sin Skønhed, har taget Plads paa en Terrasse mellem magelige Puder, og sigter mod de forreste af den foran ham forsamlede store Kvindeskare. De to, der staar ham nærmest, holder bly og afværgende Hænderne op, skøndt de Frugtbarhedsønsker, med hvilke Sprøjtningen siges at være ledsaget, næppe kan være dem synderligt imod. De to næste bombarderer efter Ævne tappert deres Herre med det røde Støv. En bag dem staaende Pige har skaffet sig en Sprøjte og smiler skalkagtigt i Haabet om at kunne anvende den med god Virkning. De kvindelige Musikanter, der tilhøjre afslutter Gruppen, synes temmelig udeltagende; to af dem behandler de smaa Messingbækkener, der »falder ned paa hinanden ligesom forskudte Stjærner fra Himlen«[2], en af dem Trom-

[1] Jævnfør Skildringen i Rousselets India and its native princes, S. 175-176.

[2] Fra *Lervognen*, et indisk Skuespil, oversat af E. Brandes har nærværende Artikel hist og her tilladt sig at laane nogle af Brahminen Maitreyas dristige og farverige Lignelser.



Foraarsfesten fejres ved et Fyrstepalads. Brudstykke af en stor Tegning.

men, en fjerde Vináen, den femte en Luth, medens en sjette klapper Takten. Til venstre bringer »Kanchukini«erne — Husets Tjenerinder — Sprøjter og Ammunition; en smuk Gruppe dannes af to Kvinder i kærlig Samtale. — »Nautsch«-Pigerne, der besørger Dans og Musik, spiller en fremtrædende Rolle under Holi-Festen; de er i Indien ingenlunde ringeagtede. Sagnet fortæller, at Vischnu engang i Menneskeskikkelse steg ned paa Jorden, og, da Natten faldt paa, først hos en Brahmin og senere hos mange andre forgæves søgte Husly; han var allerede paa Nippet til at forlade vor Jord med dens haardhjærtede Mennesker, da han saa et Lys og hørte Sang fra en fattig Hytte. Der blev han venligt modtaget og beværtet af en ung Danserinde, hvis Leje han delte, og i Taknemmelighed mod den, der havde frelst Verden fra hans Vrede, lovede han, at hendes Søstre skulde agtes og finde Beskyttelse hos hans Efterkommere. De indiske Fyrster, der mener sig at nedstamme fra Guden, har ikke gjort hans Løfte til Skamme[1].

To Tegninger er aabenbart kun Brudstykker af en meget omfangsrig Fremstilling. En stor Hær rykker frem med Lansebærere, Rytterafdelinger og Elefanter, af hvilke den ene, der har et Dække som en Skælbrynje, bærer en fornem, ældre Bueskytte; Hovederne paa mange af Krigerne har udpræget Portrætkarakter. En europæisk Haand har givet Kartonen om det ene Fragment den gaadefulde Paaskrift »Darius«. Det synes dog lidet rimeligt, at Tegningerne illustrerer en »Iskander-Námah«, Beretningen om Aleksanders ofte besungne Heltefærd. Fremstiller de den ulykkelige Prins Dárás Udtog i Kampen mod Aurungzeb?

En næsten monumental Karakter har en stor og udmærket Tegning, let farvelagt, især med Toner af Grønt og Gult. Tre Fyrster, — karakterfulde Portrætfigurer i Mughal-Stilen, — rider frem paa Heste, hvis Ben og Underkroppe er farvede røde, saaledes som det var Skik i Rajputana, for at Hestene skulde synes at have vadet i Blod. Fyrsterne og deres Tjenere bærer Jagtfalke paa højre Haand; bag dem trækker Pukkelokser et Træbur med Chettaen, den tæmmede Jagtleopard. Foreløbigt synes Jagten kun at gælde nogle Traner, paa hvilke de forreste af Jægerne lader Falke slaa ned. Mellem Høje i det vidtstrakte Landskab fører Tjenere en Bærebør; fjærnt bag en Flod fremrykker en Hær med Felttegn og Elefanter. Foran Hæren jager en Bueskytte en Antilope, men Traner og

[1] Sagnet er alment kendt fra dets fri Benyttelse i *Goethes* Digt *Der Gott und die Bayadere.*

Svømmefugle flokkes endnu fredeligt ved et Kær. Trods den overvættes Rigdom af Enkeltheder har Fremstillingen en Holdning, der uvilkaarligt maa føre Tanken til Værker af tidlig italiensk Renæssance, til Arbejder af Pisanello, som indiske Tegninger efter Gustav Falcks træffende Bemærkning ofte kan bringe i Erindring, eller til Benozzo Gozzolis Fresker i Palazzo Riccardo af de hellige tre Kongers Rejse til Bethlehem.

Men om Indernes glimrende Dygtighed i at fremstille Dyr giver Tegningen dog kun en ufuldkommen Forestilling. I Gaven fra Engelholm findes ingen af de ret hyppigt forekommende fortrinlige Fuglebilleder, men der er en med en fin Naal gennemstukket Ponce — kun et Brudstykke af en større Tegning — med en nydelig Fremstilling af Nylgau-Antiloper, Indiens »blaa Okser«; en bunden Antilope synes at tilkalde sine Kamerater fra Junglen (gengivet S. 1). Og der er et Par Tegninger af Elefanter. Skøndt den ene, hvor Elefantstyreren, Mahout, sidder paa Dyrets Skuldre, maa kaldes ganske net, har den sin væsentligste Værd ved at tjene som Relief for den anden, det uforlignelige Portrætbillede af en gammel hvid Elefant, der betænksomt snor sin Snabel om sin afbrudte Stødtand med et listigt Udtryk i det lille bitte Øje; den er forsvarligt lænket om Fødderne, thi Elefanter med meget smaa Øjne regnes for ondskabsfulde. Ingen kender dem saa nøje som Inderne og ingen forstaar at fremstille dem bedre; Rembrandt og andre europæiske Kunstnere har givet gode Fremstillinger af Elefanter, men denne kan dog vel uden Overdrivelse betegnes som den ypperste af alle kendte Elefanttegninger; Dyret er værdig til de Titler, som Rudyard Kipling lader en Inder give til en af dens Kamerater: »Min Konge, du min Kæmpe, du mit Kraftens Bjærg, du den ypperste af alle, som har Stødtænder!«

IV

Mindre kunstnerisk Værd end de let farvede eller slet ikke farvelagte Tegninger fra Engelholm har gennemgaaende de Billeder, der er omhyggeligt udarbejdede med stærke Farver og skinnende Forgyldning som rigtige »Miniatyrer«, hvis denne Benævnelse kan siges passende for Blade, der undertiden har en meget anselig Størrelse. Dog ogsaa mellem dem er der — selv fraset

det smukke Rytterportræt, der allerede ligesom Billederne af Allum Shah og af Sadi er bleven omtalt — smukke og mærkelige Ting.

Nydelig er saaledes en ung, rigtsmykket Pige, der, anbragt paa et meget fint Sæde ved Siden af en blomstrende Rosenbusk, spiller paa sin Luth. Europæisk Smag finder rigtignok vanskeligt Behag i hendes og andre indiske Skønheders røde, hennafarvede Fingre og Tæer; Perlesmykket (Búlág) under Næsen synes os ogsaa vansirende. Billedet hører til de i denne Samling beklageligt faa Blade, der har bevaret den smukke indiske Kartonering; paa Kartonens Bagside har en indisk Ejer af Billedet klæbet et smukt kalligraferet Vers, der med sin gyldne Ornamentik paa lapislazuli-blaa Grund unægteligt langt overstraaler Forsiden ved sin Skønhed og Pragt. Teksten er efter Dr. Arthur Christensen: »Jeg vil fremstille mig selv som Skive for den Haardhjærtedes Pil; maaske kan jeg ved dette Middel faa Aasynet vendt mod mig; jeg vil rense mig for Nagets Støv, saa jeg bliver lig et Spejl; kan hænde, at Blikket da møder mit«.

Smuk er i sin Art ogsaa et Billede med et elskende Par og deres to Tjenerinder i en Have. To smalle Tæpper med flammende zinnoberrød Grund er ophængte paa Havens Mur, kridhvid som Maanen, som Muslingen, som Liljen; det græsgrønne Tæppe, paa hvilket Parret har nedlagt sig, er bredt over et større med frugtrød Bundfarve. Bag Forgrundens Blomsterbede staar to store Mango-Træer foran en lysrød Balustrade. Farvepragten forhøjes ved Figurernes rige Dragter og megen Forgyldning; Himlens blaasorte Uvejrssky faar sine Kanter rødmede og guldbræmmede af den dalede Sol.

Billedet synes ikke at være synderlig gammelt. Fra en sen Tid — næppe meget ældre end Tiden for Benjamin Wolffs Ophold i Indien, — er aabenbart en Række store Pragtblade med smukke Indramninger af stiliserede Hibiscus og andre Blomster. Der er heller ikke her sparet paa Forgyldning og taalmodigt Arbejde; ogsaa her minder Gennemførelsens Omhu, Nøjagtighed og Delikatesse om de fineste japanske Lakarbejder; mange smaa Enkeltheder studeres bedst ved at ses gennem en Lup. Men Haandværket er rigtignok mere beundringsværdigt end Kunsten. Intet Under, at en Formodning om, at disse Blade har været bestemte for tilrejsende Europæere, kan melde sig; dog er den næppe rigtig. Et af dem fremstiller i en besynderlig Forvirring med umuligt forkortede Dele af et Palads forskellige uforklarede dramatiske Optrin. To

Damer søger bægge at drage en Fyrste til sig, medens et Par sorte Mænd — sikkert ogsaa sorte Sjæle — bemægtiger sig adskillige af Paladsets Kostbarheder; Fanger føres frem af stærkt bevæbnede Vogtere, fjærnt i Baggrunden ses en Forbryders Straf og en Fyrstes fredelige Hengiven sig til Nydelsen af en Huka i en lille Paviljon. Paa et andet Blad optræder Gøglere i Gaarden af et glimrende Palads til Fornøjelse for en Fyrste og hans Damer; meget nydelig er Gengivelsen af den overdaadigt rige gyldne Ornamentik og de indlagte farvede Sten i Paladsets hvide Marmor, der tilmed er smykket med kostelige Tæpper. Interessantest fra Indholdets Side er dog et Blad med en højst realistisk Fremstilling af en Fyrstesøns Fødsel, men som Kunstværk er det rigtignok det ringeste.

Betydeligt over de andre Billeder af samme Række staar en Fremstilling af en Fyrste, — maaske navngiven ved en miskroskopisk fin Skrift paa et Skrivebords Papirer, — udhvilende sin Majestæt under en gylden Tronhimmel paa det elegante Taganlæg af sit store Palads og hilset ærbødigt af de musicerende Piger, der træder frem og skal have den Ære at underholde ham med Spil og Dans. Skumringen synes i Færd med at lægge sig over Mango-Træernes Toppe.

Motivet er endnu i vore Dage ikke ukendt for indiske Fyrsters hædrede Gæster. Et lignende Æmne har et Billede, der, selv om ogsaa det vel hører til de forholdsvis ny, dog er et af de bedste mellem de rigtfarvede og rigtforgyldte Blade fra Engelholm. Fyrsten, der er klædt i ildrød Dragt, har her indbudt en Gæst, maaske dog kun en højtbetroet Underordnet, til sammen med sig at nyde Døgnets bedste Time paa Marmorpaladsets kølige Tag. Bægge er aabenbart Portrætfigurer. Bag dem staar Tjenerinder med Vifter foran Indgangen til et Rum, hvis ydre Udsmykning betegner det som bestemt til gastronomiske Nydelser. Dem forsager de dog heller ikke nu; foran dem er paa Bakker og i Skaale opdækket Mangostaner, Granatæbler, tørrede Druer, Kager og andre Lækrerier, samt blomsterprydede Flasker, og den skønneste af Nautsch-Pigerne rækker med sine hennafarvede Fingre en udsøgt Drik i en lille Kop. Over en Balustrade ses Toppene af Havens Buske med et rigt Flor af gule, blegrøde og ildrøde Blomster, maaske er de sidste Asokaens, der dufter saa stærkt i Foraarsnætterne. Den mørke Himmel har endnu i gyldne Striber Genskær fra den langt dalede Sol. Til Klangen af en Tromme og et lille Metalinstrument danser to Piger, gri-

ber hinanden i Hænderne for i blødt rytmiske Bevægelser atter at vige fra hinanden. Det er en af de sære Danse, hvis ejendommelige Karakter Henrik Wergeland har søgt at gengive i det smukke Vers:

»Se, Fremmede, vor Dands er let og yndig
som Skyernes, der samles og spredes og samles,
og spaae en deilig Dag og flye!
Uhørlige som Stjernernes
og sporløse ere vore Trin
som Rosenbladenes, hvormed et Vindpust leger.«[1]

Billedet forklarer Motivet for et Brudstykke af en ældre og finere Tegning, hvor fem musicerende Kvinder som paa det nævnte Billede staar paa et Tag foran en Balustrade, over hvilken Toppene af Havens Træer ses under en mørk Nathimmel. Billeder i Klippegrotterne ved Ajanta viser, at Inderne fra en fjærn Oldtid har elsket at se Dans og lytte til Musik.

V

Gaven fra Engelholm giver os selvfølgeligt kun et Indblik i nogle Grupper af den indiske Maler- eller Tegnekunst.

Allerede i de første Aarhundreder af vor Tidsregning blomstrede Malerkunsten i Landet. Vi ved det fra mange litterære Vidnesbyrd, f. Eks. fra Kalidasas' berømte Skildring af Kongen, der maler Sakúntala ved Siden af det Mango-Træ, hun har vandet, i Baggrunden Floden med Fugle ved Bredden og en Antilope-Hind, der gnider sin dunede Pande mod Hannens Horn. Vi ved det ogsaa fra de i forrige Aarhundrede genfundne storstilede Fresker i Klippegrotterne ved Ajanta, et Indiens Pompeji. Men fra Midten af det 7de Aarhundrede til Midten af det 16de strækker sig Middelalderens mørke Nat; fra dette lange Tidsrum synes intet nævneværdigt Værk af indisk Malerkunst bevaret eller kendt. Og dog har den sikkert ikke ophørt at virke, ikke sluppet Traditionerne. Akbar indførte ikke Malerkunsten i Indien, kun en ny Stil.

Paa en af Trappegangene i vort ethnografiske Museum hænger der en Samling indiske Billeder, mest tarvelige Godtkøbs-Billeder af indiske Guddomme uden Kunstværd. Der er dog et Par enkelte som Kunst seværdige Ting. Et Billede, som Rask har hjembragt, fremstiller en Episode fra den store Kamp mellem Rama og Jættefyrsten Ravana, der havde røvet hans Hustru. I karakteristisk Mug-

[1] Campbellerne eller Den hjemkomne Søn. 1837.

Dans og Musik paa Taget af et indisk Fyrstepalads ved Nattens Frembrud.

hal-Stil er et net Profilbillede af en kejserlig Prins, karakteriseret som saadan paa samme Maade som Prinserne paa Tegningen af Sháh Jaháns Durbar. Mærkeligst er dog et tredje Billede, der ligesom Prinsens Portræt allerede i 1732 var i vort Kunstkammer, en anselig Fremstilling af en tronende Fyrstinde med to Tjenerinder og en Antilope af en forunderlig streng og stilfuld Højtidelighed, som minder om ældgammel italiensk Kirkekunst under byzantinsk Indflydelse. Noget tilsvarende findes ikke blandt de mange Gengivelser efter indisk Kunst i Billedværker og Tidsskrifter. Stammer det fra Sydindien, hvor vi engang ejede Trankebar? Er Stilen præget af Traditioner fra Tiden før Mughal-Dynastiet? Det hører til de talrige Spørgsmaal, som den, der medfører højst ufuldkomne Forudsætninger til at klassificere de indiske Billeder, er uden Ævne til at besvare.

Hvor fortrinlige Gengivelser der end ledsager de senere Aars mange gode Værker over indisk Malerkunst tillader de jo dog ikke at trænge til Bunds i alle dens Mysterier. Mughal-Skolen har sit udprægede Fysiognomi som en professionel Hofkunst, der portræterede Fyrster og gengav, hvad de ønskede at mindes. Ved Siden af den bestod mange Steder i Indien, særligt i Rajputana og i nordlige Bjærgegne, en folkelig Malerkunst, der traditionstro fremstillede Legenderne om Krischna eller andre religiøse og nationale episke Æmner, søgte det ideale fremfor det reale. Men Blandingsformerne er mange. Ananda Coomaraswamy har nyligt behandlet det egentlige Rajput-Maleri i et anseligt Folioværk. Hvor mange smukke Ting der end er mellem Gengivelserne, er det dog gennemgaaende ikke ved de rent kunstneriske Egenskaber at Billederne har størst Krav paa Interesse.

I Samlingen paa Engelholm fandtes ikke faa indiske Billeder, hvis Karakter ikke lod dem synes naturligt hjemmehørende i en Kunstsamling. Et stort Jaggernaut-Billede har længst fundet sin rette Plads i Ethnografisk Museum. Til det kgl. Bibliotek overgik ifjor foruden Arkitekturtegningerne og en Række net udførte Fremstillinger af indiske Guddomme[2] en Samling af 36 Vandfarvebilleder med Tekst i Hind-Sproget, karakteriske, men rigtignok groft og

[1] Størstedelen af Museets indiske Billeder findes i to Bøger, Oldskriftselskabet i 1880 har modtaget som Gave fra Dr. Rane Dassen. Et af de bedste fremstiller Kejser Sháh Jahán og hans Storvezir.

[2] Nøje overensstemmende med den Række Gudebilleder i British-Museum, af hvilken Vincent Smith S. 334 har gengivet Dharmrája.

skødesløst behandlede Arbejder af Rajput-Skolen. Billederne danner, som oplyst af Dr. Poul Tuxen, en Rágmálá, en Blomster-Krans af forskellige Tonarter. I disse meget kunstige og for Europæere vanskeligt forstaaelige musikalske Billed-Allegorier[1] er Tonarterne Guddomme for Indiens seks Aarstider og forenes med Harmoniens skønne Nymfer. Der er ømme Scener af samme Art som paa Billedet af Parret i Haven; Antydningerne i Baggrundslandskaberne er ofte poetiske, med Solnedgang, Maanen eller Stjærnehimlen. Paa et Billede maler en Rágíní, en af Harmoniens Nymfer, ligesom Kong Dusjántas og andre Personer i indiske Digtninge, sin fraværende Elskedes Portræt.

Torí Rágíní.

En af hendes Lige hedder *Torí Ragíní* og spiller saa herligt paa sin Víná, — Strængeinstrumentet med de vedhængende Kalabasser — at Skovens Dyr kommer for at lytte dertil[2]. Hun er fremstillet paa en af de Kobberstiksamlingen overladte Tegninger, et Billede med en Del Forgyldning, men kun sparsom Anvendelse af Farve. I sin Stil adskiller det sig

[1] Vincent Smith har S. 331 meddelt en Forklaring af Rágmálá-Fremstillingerne.

[2] *Coomaraswamy: Rajput painting.* Oxford 1916, I, S. 66. Det i Pl. XII. B gengivne Billede er ikke fremragende.

føleligt fra alle de andre Billeder. Det er kartoneret paa samme Maade som Fremstillingen af Luthspillersken ved Rosenbusken; ogsaa her er paa Bladets Bagside opklæbet et paa blaa Grund smukt kalligraferet Vers. Det er Citat af Háfiz, hvis Digte ligesom »Højsangen« undertiden forklares som symbolske og religiøse: »O du, til hvis ranke Skikkelse Kongekaaben passer saa godt, Kronen og den kongelige Seglring laaner Glans af din ophøjede Karakter. Det er ikke nødvendigt at fremsætte Ønsker i din Helligheds Helligdom, thi ingens Hemmelighed forbliver skjult, hvor din Visdoms Lys skinner.«

Billedet viser en ung Pige med et blidt Smil i det friske, elskværdige Ansigt, en gylden Hue og en gylden Kappe angiver det guddommelige Væsens ophøjede Natur. Musicerende vandrer hun sagte frem i Skoven, hvor Fugle gynger paa de smekre, svajende Rør; maaske lytter — som paa kinesiske Billeder med en Musikens Mester[1], — ikke blot Fuglene, men ogsaa Træer og Blomster med Glæde til hendes Spil. En Guldfugl er fløjet ned og har taget Plads paa hendes Vínâ. Hun er i Sandhed indtagende, hun har den Ynde, der lader indiske Digtere ligne hendes jordiske Søstre med Daggryet, Maaneskæret, Gazellerne eller den stille Skovsø; hun fremtræder med hele den poetiske Straaleglans, som flimrer for Fantasien ved Nævnelsen af Trylleordet Sakúntala. Det er ubetinget den fineste mellem de mange smukke indiske Tegninger fra Engelholm.

[1] *E. A. Strehlneck: Chinese pictorial art.* A collection acquired by *Klas Fåhræus.* Shanghai 1914. S. 150.

KARL MADSEN

Fig. 1. Gerrit van Honthorst: Amoriner. Kronborg.

PIGEN FRA ÆTHIOPIEN

I

Et af de ganske faa danske Mindesmærker, som havde vakt Opmærksomhed og Beundring i Udlandet, *Kronborg*, ødelagdes i September Maaned 1629 af en Ildsvaade. Trods de vanskelige Tider efter Freden i Lybæk var Kristian IV dog straks bestemt paa at istandsætte sin Faders stolte Sundvagt, som han havde kendt og elsket fra han var en lille Dreng. Han skrev til Rigsraadet (10. Maj 1630), at efterdi Kronborg »udi lang Tid haver været Danmark til Ære og Zirat«, skulde man betænke, om man vilde bevare det, der endnu kan staa, eller lade det Hele forgaa. Nogle Maaneder senere svarede Rigsraadet og foreslog, under Henvisning til Rigernes »forarmede og fordærvede Tilstand«, at Husene blot skulde forsynes med Spær, Stentag og Murankre, indtil Tiderne maatte bedre sig. En i og for sig ikke urimelig Henstilling, som Kongen dog ikke var tilsinds at følge.

Næste Aar (10. April 1631) spurgte Kristian IV nemlig Rigsraaderne, om man ikke i nogle faa Aar kunde fordoble Sundtolden af Hensyn til Kronborgs snarlige Reparation. Kun Rigsadmiral Claus Daas Svar er bevaret. Det er fra 18. Juni, og heri fraraader han, under Henvisning til Rigsraadets tidligere Beslutning, Toldforhøjelsen, som Kristian IV dog allerede havde paabudt en Maaned, før Brevet var skrevet. Og endnu tidligere, nemlig 20. April, havde han sluttet Kontrakt med den kgl. Bygmester Hans van Stenwinkel om Reparationsarbejder paa Slottet[1]. Det skyldes saaledes Kristian IV's faste Vilje, at Kronborg ikke faldt i Ruiner.

Nogle Aar efter var Arbejderne færdige, og Kongens Værelser i Nordfløjen, over Portgennemkørslen, blev bragt i Stand. En Ordre, Kongen 11. Oktober 1635 skrev til Lensmanden Frederik Urne, handler om Malerier til Slottet. Den lyder saaledes: De Stykker, som kom sidst af Holland, hvorudi de Børn ere malede, som haver de Navne i Hænderne, skal saavidt forandres, at det første skal have i Haanden min Herre Faders og Fru Moders Navn, saa som det alle Vegne staar dér paa Huset [ɔ: Slottet], det andet mit Navn, det tredie min Gemal saligs Navn, og det fjerde Prinsens og hans Gemals Navn.

Alle fire Billeder findes endnu indsatte i Loftet paa den store Sal, der kaldtes Kgl. Majestæts eget Gemak. Det er Rundbilleder med Smaabørn, vingede og vingeløse Amoriner, dansende og svævende, staaende eller hvilende paa Skyer. Nu kan det umulig afgøres, hvilke Navnetræk de oprindelig har løftet. Derimod er det tydeligt at se fra Gulvet, at de løftende og holdende Arme og Hænder tildels er overmalede. Et enkelt Par synes ikke at skyldes samme Haand som de øvrige Amoriner. Men de kronede Navnetræk er i hvert Fald, som Kongen forlangte, hans Forældres, Frederik II's og Sofies (Fig. 1), hans eget (Fig. 2), hans afdøde Dronning Anna Cathrines (Fig. 7), hans ældste Søn, den udvalgte Konge Prins Christians (den 5tes) og Prinsesse Magdalene Sibylles (Fig. 8). Med Gult paa Rødt, de oldenborgske Farver, staar paa hvert af Skriftbaandene Forbogstaverne til de paagældende fyrstelige Personers Valgsprog, og paa Fligene desuden Malerens Navn og Aarstallet 1635. Kunstnernavnet er *Gerrit van Honthorst*, Utrechter Skolens navnkundigste Maler, uddannet i Italien navnlig under Indflydelse fra Caravaggio.

[1] Bricka & Fridericia. Christian IV's egenhændige Breve. II, S. 265. Efterslæt. S. 50, Anm. 3. Forhøjelsen ophørte fra 10. Juli 1632 (Fridericia, Danmarks ydre politiske Historie. I, S. 206). — Friis, Bidrag til dansk Kunsthistorie. S. 173 ff.

De straalende Lyspartier, der fremhæves af de varme, duftige Skyggepartier, viser, hvor godt Honthorst har opfattet Mesterens maleriske Principer, og Afvekslingen, Letheden i Figurernes Bevægelser vidner om, at Honthorst under Indflydelse fra italiensk Billedkunst har formaaet at bortkaste nordisk Tunghed og Stramhed. Loftsbillederne hører ikke blot til Honthorsts bedste Malerier, men det er sikkert de yndefuldeste Barnebilleder i Danmark. Kristian IV, der holdt af Børn, har vel fornøjet sig over disse muntre, smukke, glade og kaade Smaabørn. Thi det er ikke den Slags Marzipanbørn, som Francesco Albani samtidig malede i Dusinvis. Skønt Honthorst har fremstillet et Børnenes Paradis, er det ikke abstrakte Englebørn. Det er fint væsensbestemte blonde Smaapiger og krøllede og brunøjede Drenge.

Fig. 2. Honthorst: Amoriner. Kronborg.

Fig. 3. Honthorst: Paa Strandbredden (Æthiopica I, 2). Kronborg.

II

Disse Malerier er dog kun at betragte som Akkompagnement til fire andre, store Loftsbilleder i samme Sal; ogsaa dem har Honthorst malet, men de er ikke signerede. De to er i Firkløverform, de to andre i Muslingform, men af Maaden hvorpaa Hjørnerne skærer ind i Kompositionerne kan det ses, at disse Former ikke er oprindelige. Og ved Tilskæringen kan Kunstnersignaturen være bortskaaret.

En ung blond Pige og en ung Mand er Heltinde og Helt i alle disse fire sælsomme og gaadefulde Billeder. Der er klassiske Kostymer og klassisk Sceneri, men ogsaa orientalske Turbaner og Negre, saa Scenen maa være forflyttet til Afrika. Det kunde være Illustrationer til en eller anden antik Fortælling, men det kunde ogsaa være til et eller andet samtidigt Digterværk. Hvilket? Et lille Billede i Stockholms Højskole (Siréns Beskrifvande förteckning, Stockholm 1912, Nr. 58) ledte paa Sporet. Det er malet af Leipzigeren Nicolaus Knupfer, der ligesom Honthorst havde været Abraham Bloemaerts Elev i Utrecht, og det viser aabenbart samme Optrin som Billedet paa Kronborg med den laurbærkransede unge Pige og den saarede unge Mand paa Strandbredden (Fig. 3). Da

Fig. 4. Honthorst: Det første Møde (Æthiopica III, 5). Kronborg.

Osvald Sirén skrev Katalogen over Højskolens Samling, vidste han endnu ikke, hvad Billedet forestillede. Men af en løs Lap Papir han havde efterladt, inden han drog paa Studierejse til Amerika og Kina, og som Johnny Roosval elskværdig gjorde opmærksom paa, fremgik, at Sirén i Potsdam havde set et Billede med samme Emne, malet af Bloemaert, og at Navnene paa de to Hovedfigurer her var opgivne. De var ogsaa, men meget utydeligt, afskrevne, saa de kun kunde læses af den, der paa Forhaand vidste Besked. Der stod noget som Theogenes og Charidea. Dog da disse to Navne senere blev Valdemar Vedel forevist, kunde den danske Litteraturforsker straks berigtige dem. Navnene maatte være *Theagenes* og *Kariklea*, Helten og Heltinden i Heliodors græske Roman *Æthiopica* fra 3. Aarhundrede. Dette viste sig at være rigtigt. Den hol-

landske Malers Billeder i Loftet af den danske Konges Gemak paa Kronborg illustrerer fire Optrin af denne græske Roman[1].

For Nutidens Dannede er Romanen knap et Navn. For Datidens var den en Oplevelse. Da Tyrkerne 1526 erobrede Ofen, blev Matthias Corvinus' kostbare Bibliotek adsplittet. En tysk Soldat reddede et Haandskrift af Heliodor. Det blev otte Aar senere trykt i Basel og atter og atter oversat paa Fransk, Italiensk, Spansk, Tysk og Engelsk. Alene paa Fransk var det før Aar 1600 udkommet femten Gange. Tasso har i 12. Sang af Det befriede Jerusalem benyttet en Episode af Romanen, Cervantes har efterlignet den i Persiles og Sigismunda, Calderon har brugt den til et Skuespil. I Frankrig har D'Urfée benyttet den i sin meget beundrede Roman Astrée, og Bogen var Racines Yndlingslæsning i hans Drengeaar. Shakespeare har kendt en engelsk Oversættelse. I Helligtrekongers Aften siger Orsino til Olivia:

> Why should I not, had I the heart to do it,
> Like to the Egyptian thief, at point of death,
> Kill what I love?

Digteren har fra Romanen erindret det Træk af rasende Lidenskab, at den ægyptiske Røverhøvding, med den visse Død for Øje, dræber (eller tror at dræbe) sin Elskede, for at hun ikke skal falde levende i Fjendehaand. Heliodor understreger det ugræske i Handlingen. Og det er jo ogsaa en Barbar, en Galler, som i den berømte antike Marmorgruppe dræber sin Kvinde, før han selv giver sig Dødsstød.

Naar Billeder af Heliodors Roman fandtes i den danske Konges Slot, vidner det om, at de Dannedes Smag dengang, som nu, paa et givet Tidspunkt har været ensartet over hele Europa. Thi naturligvis har Kristian IV vidst, hvad der var malet i Loftet i hans Gemak. Men han maa have læst Heliodor paa et fremmed Sprog. Thi først fra 1666 haves et kortfattet Udtog af Romanen paa Dansk[2]. Det er i Sandhed en spændende Bog, fuld af Eventyr og Røvere tillands og tilvands. Kampe og Mord, Gift og Besværgelser veksler

[1] I en fri Efterdigtning af Heliodors Roman, som Martin Fumée udgav 1590, hedder Helt og Heltinde mærkelig nok Theogenes og Charide, saadan som Navnene læstes af mig paa Afskriften efter Siréns Notits. Men at dømme efter det Referat, Michael Oeftering, Heliodor und seine Bedeutung für die Litteratur (Berlin 1901), S. 59 ff. har givet af Fumées Roman, forekommer Strandingsscenen, hvor Kariklea sørger over den haardt saarede Theogenes, ikke hos Fumée.

[2] Universitetsbiblioteket ejer et Eksemplar. Smlgn. Carl Elberling i »For Idé og Virkelighed«. 1870. I, S. 370 ff. I vore Dage er Romanen oversat paa Dansk af P. V. Christensen Schmidt under Titlen: Pigen fra Æthiopien. Græsk Roman af Heliodoros (Odense 1893).

Fig. 5. Honthorst: Sejrens Lon (Æthiopica IV, 4). Kronborg.

med Skildringer af sælsomme Optog, pragtfulde Klædebon og kostbare Ædelstene. Ondskab og Uskyld stilles skarpt mod hinanden, Varsler, Orakelsprog og Drømmesyner hidser Læserens Indbildningskraft, og med stor Virkning er hellensk Klarhed og Skepsis blandet med ægyptisk Mysticisme. Alt dette var som skabt for Renaissancens hede Hjerner og eventyrlystne Sind. Og som den røde Traad gaar gennem Bogen Helten og Heltinden, begge vidunderlig skønne, svulmende af tappert bekæmpet Attraa. Forfatteren, hedder det i en fransk Oversættelse fra 1575, har for de unge Mennesker fremstillet et Kyskhedens Forbillede, paa det at de, naar de betragter Belønningen, kan stræbe efter at vinde en saadan. Belønningen er ogsaa nok værd at vinde. Det er Prinsessen og det halve Kongerige.

Romanen begynder saaledes: Dagen brød netop frem, og Solen bestraalede Bjærgenes Tinder, da nogle Mænd i Røverrustning dukkede op bag et Bjærg, som ved Nilens Udløb hæver sig over den saakaldte herakleotiske Munding. De saa ved Kysten et fuldtlastet, herreløst Handelsskib og paa Strandbredden en Mængde dræbte Mænd, en granvoksen, saaret og afmægtig Yngling og en dejlig Pige (Fig. 3). Hun, der bærer en gylden Kjortel, Laurbærkrans og Pilekogger paa Ryggen, sørger over Ynglingen, hvis Lin og røde Kiton blotter Overkroppen med det blødende Brystsaar. Det er

Theagenes og Kariklea. De dræbte Mænd er Sørøvere, som under et Gilde er kommet i Klammeri. Skibet havde de taget med det unge Par, som fra Grækenland stævnede mod Ægypten.

Theagenes var en dejlig thessalisk Yngling, af Thetis' og Akilleus' Æt. Med en Skare Ryttere drog han til Delfi for at ofre ved sin Stamfader Neoptolemos' Grav. Her mødte han Kariklea, det sorte æthiopiske Kongepar Hydaspes' og Persinas hvide Datter. Ubekendt med sin Byrd var hun blevet opdraget af Præsten Karikles og levede som Artemis' Præstinde. Mens Karikles knæler ved Alteret og Offerdyrene bringes frem, rækker Kariklea Faklen til Theagenes, for at han kan tænde Alterbrændet (Fig. 4). Hans røde Kappe er kastet om Harnisket. Kariklea har over sin Guldmors Kjortel en grøn Kaabe. I Haaret, der lyste med Rosenskær og Solglans, hviler Laurbærkransen, i venstre Haand holdt hun den gyldne Bue, og hendes Øjnes Glans var stærkere end Faklens Skin. Hendes Bælte er to kunstfærdige Slanger af anløbet Guld. I samme Nu de to Unge mødtes, blev de slagne af Elskov. Længe stirrede de paa hinanden, saa gled der et Smil over deres Aasyn, saa blussede de, og saa blegnede de. Men kun den gamle ægyptiske Profet Kalasiris, der senere blev deres Fortrolige, forstod, hvad der skete. Han staar imellem dem, kendelig paa sin Turban og den gyldne Hagel over den hvide Messesærk. For egen Regning har Honthorst ladet to Eroter sigte paa dem; Hermes, der aabenbarer sig i Luften over Karikles og de thessaliske Ryttere, er mulig en senere Tilmaling.

Næste Dag afsluttedes de pythiske Lege med et Væddeløb mellem Sværtbevæbnede. Theagenes meldte sig, og naturligvis løb han hurtigst. Thi Eros gav hans Fødder Vinger. Knælende i sin Rustning modtager han Palmen af den hvidklædte Kariklea, der sidder i Amfiktyonernes — Helligdomsvogternes — Kres. Og den klartskuende Kalasiris saa, at Ynglingen trykkede et Kys paa Karikleas Haand, da hun rakte ham Sejrens Palmegren (Fig. 5). To andre Kapløbere kommer i Baggrunden, indenfor Afspærringen; Heliodor taler kun om een foruden Theagenes.

De Elskende flygter nu bort sammen fra Delfi til Ægypten for derfra at naa Æthiopien og Karikleas Forældre. Did kommer de ogsaa, men kun som Krigsfanger. Og de Usalige skal ofres til Guderne. Da iførte Kariklea sig sin hellige Kjortel fra Delfi — den er her hvid med Guldbræmmer —, traadte frem for sine Forældre og viste dem

Fig. 6. Honthorst: Genkendelsen (Æthiopica X, 14). Kronborg.

et Baand, hvorpaa hendes Moder med æthiopiske Bogstaver havde baldyret en Beretning om hendes Fødsel og Udsættelse, samt de Klenodier, Dronningen havde givet hende med. Den gamle Vismand Sisimithres, som først havde taget sig af det spæde Barn, genkendte baade hende og Tegnene, og understøttede kraftig hendes Tale. (Fig. 6). Her er det meget tydelig, at Billedet er forskaaret. Et Hjørne hugger ind i Turbanen paa en af Æthioperkongens Raadgivere, der sidder tilvenstre med en Foliant; Rundingen har tilhøjre taget noget bort af den hemmelighedsfulde Rist, som Fangerne har maattet betræde, og som har vidnet om deres Kyskhed. Og Hjørnet skærer ind i Theagenes' Skulder. Han ser saa nedslaaet ud. Thi først senere lykkes det ham ved Kraft og Raadsnarhed at blive fri

for at ofres, og Romanen ender med Forberedelserne til Theagenes' og Karikleas Bryllupsfest.

Ramdohr ansaa — hvad Mario Krohn har gjort opmærksom paa — Honthorsts Billeder for italienske. Vel forstaaeligt, thi Honthorst har tilegnet sig den efterraffaeliske Komposition med lav Horisont og de plastisk stærkt fremhævede Forgrundsfigurer skudt kraftig frem mod Beskueren. Og idet Jordsmonnet ses saa meget i Forkortning, er Baggrundsfigurerne paafaldende smaa, af Honthorst desuden flygtig behandlede. Samspillet mellem Figurerne er desuden klart og tydeligt udtrykt gennem deres Bevægelser og Omrids, og Kostymerne giver Billedernes Indhold det fremmedartede, der er en af Romantikens Ingredienser. Man forstaar, at Samtiden beundrede Honthorsts Dygtighed. Derimod saa den maaske ikke, at Kompositionerne som Helhed saa vel som Figurernes Bevægelser og Gestus er mere drevne og tillærte end personlige. Den smukkeste Skikkelse, Kariklea foran Alteret (Fig. 5) turde vidne om Indflydelse fra Antiken. Mest følt er den sorte Æthioperdronnings Aasyn med dets Præg af angstfuld Bøn, da Moderhjærtet rører sig i hende. Hun ser i Spænding op til Gemalen: hvordan vil han stille sig til Datterens vidunderlige Fortælling?

Kristian IV's berejste Omgivelser har sikkert kendt Datidens italienske Malerkunst, i hvert Fald gennem Stik. Kongens unge Frænde, Fyrst Christian af Anhalt, der besøgte Danmark 1623, nævner i sin Dagbog baade Raffael og Michelangelo. Og Titelbladet paa Urtegaardsmanden Hans Rasmusson Blocks paa Dansk skrevne Horticultura Danica (Kbhvn. 1647) har to Træsnit efter Raffaels Billedbibel. Hans Block havde arbejdet for Kongen i Kronborg Slotshave, ved Lundehave, som han nøje beskriver.

Ukendt her i Danmark var derimod den Maade, hvorpaa Honthorst anvendte Caravaggios maleriske Principer. Kraftige, straalende Lyspartier mod varme, dunkle Skyggepartier eller gennemsigtige Slagskygger giver Hovedfigurerne stærkt Relief. Den sluttede Lysvirkning saa vel som Modsætningen mellem Lys og Skygge er her anvendt med større Bevidsthed, end det tidligere var set i Danmark. Grelt belyses Helt og Heltinde i Strandbredsbilledet, mens de skumle Neger-Røvere staar i Skygge. Og i Genkendelsesbilledet falder Lyset klart over Kariklea og over Theagenes' Overkrop, mens Kongeparrets Hoveder staar i Halvskygge. Baade her og i de andre Billeder har Kunstneren med fuld Bevidsthed taget

Lys og Skygge til Indtægt for den dramatiske Fortælling. Dog lige saa meget tjener Lysvirkningen til at fremhæve Stofferne. I Genkendelsesbilledet f. Eks. er de to hvide Mennesker virkningsfuldt stillet mod Morianerne, og Gyldenstykke og Skarlagen skaber en Stemning af orientalsk Pragt og eksotisk Hede om den blonde, hvidklædte Pige.

Det vilde være løjerligt, om man ikke her i Danmark har spilet Øjnene op, da disse Billeder kom til Landet.

Fig. 7. Honthorst: Amoriner. Kronborg.

III

19. Oktober 1635 paabød Kristian IV Frederik Urne af Øresundstolden at betale »Resten af de malede Stykker« med 1500 Rdlr. Det er vel Restbetalingen for Honthorsts Billeder. Men ellers synes der — naar undtages det allerede citerede Brev — hverken i trykte eller utrykte danske Kilder at være nogen Hentydning til disse Honthorsts Malerier. Det er derfor umulig med Sikkerhed at afgøre, hvorledes den hollandske Maler var kommet i Forbindelse med den danske Konge.

Et Bysbarn af Honthorst, Simon de Pas, levede ved det danske Hof, hvor han fra 17. December 1624 til sin Død var Kongens Kobberstikker, med 100 Rdlr. in specie i aarlig Besoldning. I England, hvor han havde virket inden han kom til Danmark, kan han have truffet Honthorst. Simon de Pas, hvis Broder Crispin har illustreret en fransk Oversættelse af Heliodor[1], fik sammen med en Række andre Folk, der var knyttet til Hoffet, om Foraaret 1634 en Æresklædning: Bukser og Trøje af rødt Fløjl, Kappe af fint rødt Klæde, Trøjeærmerne opslidsede og udforede med gult Atlask, og hele Dragten besat med Guldstriber. Altsaa de oldenborgske Farver. Dragten skulde bæres ved Prins Kristians Bryllup med Magdalene Sibylle, der fandt Sted den 5. Oktober. Sammen med Karel van Mander maatte Simon tegne Monstrer til de to Komedier, der var skrevet til Bryllupsfesten, og Kongen støttede Kunstnernes Opfindsomhed ved at tilskikke dem Billeder af saadanne Fabelvæsener. Men forøvrig — skrev Kongen — gives der Kobberstik nok, hvori Mængden af sligt findes. Komedierne, begge udgivne 1635 i København, er forfattede af den lærde Professor i Sorø, Rostockeren Johan Lauremberg, der har vundet Navn ved sine plattyske Skæmtedigte som en Forgænger for Fritz Reuter. Den ene Komedie handler om den barske Nordenvind Aquilo, Nordlandenes Regent, der blidgøres af Kærlighed og hjemfører Kong Theseus af Athens Datter, Orithyja, en langvejsfra hentet, sindrig Hentydning til den nordiske Kongesøns Bryllup med Prinsessen fra Sachsen. Er det en urimelig Antagelse, at Honthorst, den galante Maler for det engelske og hollandske Hof, har malet sine Amoriner og valgt at skildre det klassiske Elskerpars Oplevelser og Trængsler inden deres Bryllup, og forinden de blev Arvinger til Æthiopiens Trone, med Hentydning paa den danske Tronarvings Bryllup?

Da Kristian IV nogle Aar senere bestilte en Mængde store Billeder med Optrin af Danmarks Historie hos hollandske eller i Holland udviklede Malere, var det i hvert Fald Simon de Pas, der var Mellemmand mellem Kongen og Kunstnerne. Og Honthorst fik Løvens Part af Bestillingen. Hans Biografer kender intet til de otte Billeder i Loftet af Kongens Gemak paa Kronborg. Derimod vidste Honthorsts Elev, Joachim von Sandrart, god Besked om sin Lærers Bil-

[1] If. D. Franken, L'œuvre gravé des van de Passe, S. 274-75, kom 1. Udg. 1620 i Paris. Paa det kgl. Bibl. findes en Udg. fra 1626 (heri er Stikket S. 402 signeret af Cr. de Pas) og en Udg. fra 1633. Heri er, foruden Titelbladet, ogsaa Stikket S. 642 betegnet med de Pas' Navn (som Inventor).

leder af Danmarks Historie. Efter at have omtalt Honthorsts Arbejder for den engelske Konge, skriver han nemlig (Teutsche Academie. II. Nürnberg 1675. S. 304) følgende: Men endnu flere [Værker] har han udført for Kongen af Danmark, hvori han, i kronologisk Rækkefølge, har afbildet de gamle Kongers Bedrifter tillands og tilvands, hvilke vilde kræve en hel Bog, hvis de alle skulde beskrives, og alene vilde være nok til at aabenbare, at Honthorst i alle Kunstens Dele ganske mesterlig har bevist sin store, fuldkomne Indsigt og Flid.

Eet af disse Billeder er i Det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg — hvis Bestyrelses Velvilje det skyldes, at Kronborgbillederne er blevet gengivne — ni andre er spredt i Sverrig. Der er saaledes Lejlighed til i nogen Grad at korrigere Sandrarts begejstrede Udtalelser.

FRANCIS BECKETT

Fig. 8. Honthorst: Amoriner. Kronborg.

MANET

BETRAGTNINGER OG RELATIONER

Av alle de malere, som tilhører »den store generation fra 1860«, er ingen vanskeligere at samle til en utstilling end Eduard Manet. Hans produktion fik forholdsvis tidlig sin avslutning, og der er allerede flydt en menneskealder hen siden hans død. Hans kunsthistoriske stilling er forlængst en klassikers, og næsten alle eksisterende arbeider sitter nu på faste hænder, for en del i Tyskland, for en endnu meget større del i Amerika.

Manets repræsentation på den franske utstilling måtte derfor nødvendigvis få et vist præg av tilfældighet, den var avhængig av hvad man tilfældig kunde få lånt ut fra franske privatsamlinger. Under disse omstændigheter var der kun grund til taknemlighet over at den blev så anselig og avvekslende som den blev — syv forskjelligartede, tildels omfangsrike billeder. Alt i alt var Manet nok utstillingens *clou*, selv om de der samlede arbeider ikke var istand til at bibringe et helt klart og fyldestgjørende billede av mesterens storhet og historiske betydning.

En ting synes der særlig at være lagt an på ved utvalget: gjennem springende eksempler at gi et indtryk av den stærke stilutvikling som Manets kunst undergik. Utstillingen omfattet nemlig arbeider fra de forskjelligste perioder av hans kunstnervirksomhet, like fra den aller tidligste tid, før han endnu hadde utstillet offentlig, og helt frem til hans sidste leveår.

Et tidsrum av 23 år skiller »Absinthdrikkeren« (1859) fra »Baren i Folies Bergères« (1882) det sidste store arbeide i Manets produktion, malt året før hans død. Mellem disse to yderpunkter kunde utstillingen opvise arbeider fra 1862, året før »Olympia« og de refusertes berømmelige utstilling, fra 1867, da mesterens første, spanske stilperiode kulminerer, fra 1872, 1875 og 1877, da gjennembruddet til friluftsmaleri og impressionisme allerede er fuldbyrdet og maleren står på sit mesterskaps høide.

I

Blandt utstillingens Manet-billeder var, som før nævnt, »Absinthdrikkeren« det ældste, malt 1859. Dette mysteriøse billede, som man knapt vilde vite at henføre, om ikke dets tilblivelsesår stod fast, er Manets første større arbeide og i flere henseender værd en nøiere betragtning.

Det første overfladiske Indtryk av dette helfigurbillede av en gatetype, malt i dype galleritoner med fremherskende brunt, grått og sort, er — Velazquez. Uvilkaarlig mindes man fra Prado-museet »Menippos«, hyllet i sin lasede kappe, og de andre proletarfilosofer, som den store spanier har foreviget i legemsstore monumentalportrætter.

Og dog er der noget vigende og forunderlig hemmelighetsfuldt over denne i mørke hyllede skikkelse, som tilhvisker os en protest mot at bli draget ind i den store spanske realists kunstzone.

Ganske vist har Manet flere år senere, efter den spanske reise i 1865, malt andre, stærkt realistiske helfigurbilleder av gatens filosofer, som uimotsigelig er inspirert av Velazquez[1]. Men om »Absinthdrikkeren« er der først og fremst at bemærke, at det oprindelig ikke var noget helfigurbillede i likhet med Prado-filosoferne[2], dernæst at det er malt 6 år før Manet gjorde sin spanske reise og endelig at billedet ved nærmere granskning viser sig at ha meget lite, om overhodet noget ved sig, som behøver at føres tilbake til Velazquez.

Belysningen er dyster og tilsløret mysteriøs, fjern fra den spanske realists dagklarhet i tonen. Snarere flakker en svag erindring om Rembrandt over dette skyggesvøpte ansigt med de rundt modellerte træk[3].

Og billedets totalkolorit er brunere end i noget av spanierens værker, kappen dypbrun, bukserne olivenbrune mot den gulbrune

[1] »Filosofen« i Mr. Eddys samling i Chicago og »Tiggeren«, også kaldt »Un philosophe« i Chicagos museum, vistnok begge malt i 1865. Om man vil, kan man dertil føie et beslægtet helfigurbillede »Tiggeren« i Samling Rothermund, Dresden, fra 1867.

[2] Billedet er tilskjøtt nedentil med ca. 40 cm. lærred, efter først at være signeret i det oprindelige billedes nedre høire hiørne; i et skarpt fotografi kan man se skjøten. Derav det tvungne og træbenagtige i tegningen av figurens venstre ben, *Meier-Graefe* (Manet, München 1912 s. 62) bemærker rigtig, at billedets mest koloristiske partier findes på det tilskjøtte stykke.

[3] Manet kjendte Rembrandt, foruten fra Louvre, fra sin første studiereise i 1856 gjennem Holland, Tyskland og Østerrig. Sikkert har han set ham i Kassel, og i München kopierte han endog hans selvportræt.

murbænk, skoene sortbrune, og på det okkergule gulv knaldes den tømte flaske ind med det dype, lidenskabelige sorte, som er Manets kolorit egent, særlig i ungdomsårene. Det opalgrønne absinthglas og det blå i en stump strømpe, som kommer tilsyne på de tynde drankerben, er også eiendommelige noter, som dårlig klinger ind i en Velazquez-koncert.

At billedet i al almindelighet »har noget spansk ved sig«, fordi det har stærke skygger og ikke skyr det sorte, sier ikke andet end at der går en Courbet forut for en Manet, og at hele den unge franske skole på dette tidspunkt stod »i spaniernes tegn«[1].

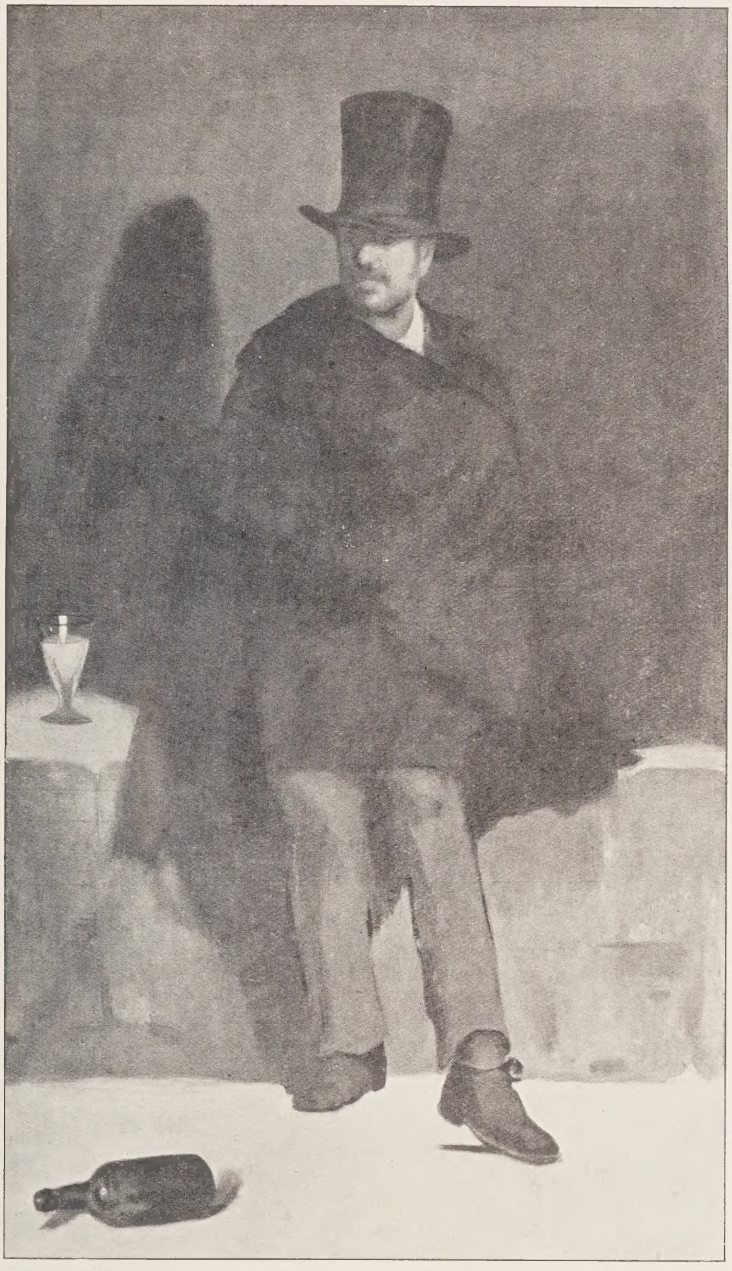
Heller ikke kan det være avgjørende, at Manet et år senere har benyttet absinthdrikkeren for en komposition og flyttet ham ind i et stærkt spanskfarvet billede av en zigeunerscene, hvor han iøinefaldende dårlig passer ind[2].

Det avgjørende for »Absinthdrikkerens« ophav er ikke i første række det maleriske — malerisk er det intet særlig mærkværdig billede — men det psychologiske. Sikkert er det et portræt, men af hvem? Rimeligvis portrættet av en kunstnerbohême fra Manets egen kreds. Dette billede har intet med den likevægtige og sunde Velazquez at gjøre, som med klare, skarpe øine gik omkring og iagttok hovmodige adelsmænd, indbildske hofnarrer, arrige og ulykkelige krøplinger og idioter. Velazquez stod altid utenfor sine egne billeder, ofte på stor avstand. »Absinthdrikkerens« maler er avgjort med i skildringen med romantisk samfølende sympathi. En ram duft av Pariser-bohême og romantikens høstlig sene *fleurs du mal* slår os imøte fra denne poserende artist-vagabond med flasken i sit våbenskjold. De skygger, som omsvøper Manets »Absinthdrikker«, stammer sikkerlig fra Edgar Poës og Baudelaires spleensyke narkose. Den samme senromantiske alkoholens heroisme taler ut

[1] Vollon, Ribot, Legrand, for ikke at tale om den unge Cézannes fanatisk svarte portrætter.

[2] *Le musicien ambulant* eller *Le vieux musicien* (1862) Duret No. 40, i fyrst Wagrams samling i Paris. Dette billede er åbenbart inspirert, ikke av Velazquez, men av *Murillo*, som Louvre netop i de nærmest foregående år var blit særlig rik på, mens samlingen fremdeles var fattig på Velazquez. Av Murillo (ikke av Frans Hals, som Meier-Graefe nævner) er åbenbart også et andet Manet-billede fra disse år inspirert, nemlig L'enfant au chien (1860) i Samling Rosenberg i Paris. Ikke bare guttens svarte runde skolt er Murillo »op av dage«, men også biværket; den samme bløte sivkurv, som gutten i Manets billede holder, gjenfinder vi liggende ved siden av Murillos »Tiggergut« i Louvre.

Hvorvidt den hvitklædte gut med den store stråhat, som i billedet *Le vieux musicien* står ved siden av den sorthårede Murillo-gut, er en reminiscens fra *Watteau* — hvad jeg tror — overlater jeg til mere skarpsindige stilkritikere at avgjøre; i et hvert fald er omrids og stilling mærkværdig overensstemmende med Watteaus hvite Pierrot, s. k. »Gilles« i La Caze-samlingen i Louvre.



Absinthdrikkeren.
Udstillingen af fransk Malerkunst i København 1914.

av dette billede som af Baudelaires strofer, når han i *Le vin de l'assassin* i pragtfulde rythmer synger:

— Me voilà libre et solitaire!
Je serai ce soir ivre-mort;
Alors sans peur et sans remord,
Je me coucherai sur la terre,

Et je dormirai comme un chien!
Le chariot aux lourdes roues
Chargé de pierres et de boues,
Le wagon enrayé peut bien

Écraser ma tête coupable
Ou me couper par le milieu,
Je m'en moque comme de Dieu,
Du Diable ou de la Sainte Table!

Man må huske, at Baudelaire, Delacroixs lidenskabelige forkjæmper og en av Manets tidligste forståere og forsvarere, var den ledende mand netop i den kunstnerkreds, som den 11 år yngre Manet støttet sig til. Manet har malt ham sammen med Gautier i det samtids-panthéon, som han på impressionistisk vis har samlet under Tuilerihavens grønne løv[1]. Og det er Manet som med sine lithografier har illustreret Baudelaires klassiske oversættelse av Edgar Poës »Ravnen«.

»Absinthdrikkeren« er malt 1859[2]. To år i forveien var *Les Fleurs du mal* (1857) utkommet og året efter forelå Baudelaires længe forberedte digtsamling *Les Paradis artificiels, opium et haschich* (1860). Alene de nævnte årstal er nok til at bevise Manets sammenhæng gjennem dette billede med romantikens superbe dekadent[3].

II

Underlig nok vilde tilfældet, at et andet Manet-billede, som endnu mere direkte bekræfter det nære forhold mellem maleren og den Baudelaireske kreds, skulde finde vei til den franske utstilling i Kjøbenhavn. Jeg mener det store billede av damen i krino-

[1] La musique aux Tuileries (1862) i bygalleriet i Dublin.

[2] Allerede året i forveien (1858) hadde Manet malt et lite billede, en fri kopi efter Brouwer, som han kalder *Le buveur d'absinthe* (I Ma Combers samling, Boston).

[3] På Fantin-Latours bekjendte billede Hommage à Delacroix, hvor Manet, Whistler og de andre radikalere fra 1862 forekommer, sitter jo også Baudelaire på en fremskudt plads i gruppebilledet.

linen eller som det efter Durets opgave kaldtes: *La maîtresse de Baudelaire*[1].

I mine øine var dette billede det suveræne kunstværk blandt alle utstillingens kunstværker, *la reine des tableaux*. Jeg har siden havt den lykke at ha det hængende et års tid på en væg i vort Nationalgalleri i Kristiania mellem andre udmærkede franske malerier av Degas, Renoir, Cézanne og Gauguin, som efter krigens utbrudd vanskelig kunde komme hjem til Paris igjen og derfor blev tillatt utlånt til os efter Kjøbenhavner-utstillingens lukning. Og jeg kan forsikre, at billedet også i disse omgivelser præsenterte sig som den selvskrevne herskerinde mellem de rivaliserende kunstværker, og at min personlige beundring for det var stadig stigende i den tid jeg hadde det i min varetægt.

La maîtresse de Baudelaire — hvem kan glemme det passionerte billede av hende som stiger fra digt efter digt i *Les Fleurs du mal*?

Parfum Exotique, La chevelure, Le serpent qui danse, Le Vampire — for en billedsværm paa vuggende rythmer som strømmer én imøte fra disse kolde, men fortærende lidenskabelige digte! Her har han besunget denne uutgrundelige fremmede fra troperne, som blev hans livs lyst og lænke, hendes slangesmidige brune legeme, hendes duft, hendes gang, hendes blåsorte hårflom, den grube, hvorfra han henter sine heteste drømme.

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone
. . . . . .
Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine.

Han beskriver hendes øine, »disse blanke øine, som er forarbeidet av kostelig slepne mineralier«:

Tes yeux, où rien ne se révèle
de doux ni d'amer,
sont deux bijoux froids où se mêle
l'or avec le fer.

[1] Billedet kom ikke med i utstillingskatalogen, da det ikke hørte til det oprindelige utvalg fra franske samlinger, men først kom til efter åpningen ved velvillig utlån fra eieren, professor Heilbuth i Berlin.

Han begraver sig i hendes hår:

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
vous me rendez l'azur du ciel immense et rond

og »beruser sig vildt i dets duft, som er blandet av kokusolje, muskus og tjære«.

Og han hypnotiseres av hendes gang, hendes legemes vuggende bevægelse:

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Og skjønt han stundum forbander hende som sit livs vampyr, »der på hans ydmygede sjæl har reist sin bolig, sit leie«, og utslynger mot hende:

— Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne,
Comme au jeu le joueur têtu,
Comme à la bouteille l'ivrogne,
Comme aux vermines la charogne,
— Maudite, maudite sois-tu!

Så er og blir hun dog for ham hans nervesyke og skjønhetshungrige digtnings ideal og kolde muse:

Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.

Denne kvinde er det som Manet her har malt, i 1862, året efter at den anden forøkede utgave av *Les Fleurs du mal* utkom.

Han har malt hende på sæt og vis realistisk, uten enhver fantastik, som Pariser-grisetten i sit boudoir. Klædt efter tidens mode i keiserdømmets mægtige krinolinekjole hviler hun dovent henslængt på en divan med viften i hånd og silkeskoen vippende på tåspidsen til de halvblottede lægger.

Og maleren har intet forsøk gjort på at forskjønne hende eller forøvrig røbe nogen legemlig charme. Der er tilmed noget halvgammelt og indtørket over hendes lille gulbrune ansigt med de små og lastefulde træk. Og dette blåsorte hår som er blit så dithyrambisk besunget, *ce noir océan, où l'autre est enfermé*, synes endog temmelig reduceret, som det her frit nedhængende indrammer ansigtet. Ja, maleren har tilmed været grusom nok til at røbe for os,

La maîtresse de Baudelaire. Udstillingen af fransk Malerkunst i København 1914.

hvorfor damens elsker aldrig har besunget hendes hænder; de har efter billedet at dømme været uformelig store.

Men med al sin usminkede realisme eier billedet av denne trope-bastard i en grisettes skikkelse en dronninglig storhet og magt, som tvinger til underkastelse. En eksotisk mystik lyser dog ut av hendes væsen.

Og dette maleri er som skapt til at være herskende centralornament på en gallerivæg.

Aldrig har en modedragt været mere suverænt anvendt i kompositionskunstens tjeneste, ikke hos Velazquez, ikke hos japanerne. Erindringen om spanske infantinders overmodige pragt, mindelser fra Guys' silkeraslende kokotteverden og bestemte indtryk fra dekorative værdier i japanske farvetræsnit har her flyt sammen til en superb komposition av sjelden originalitet og dristighet.

I denne komposition spiller linje og farve fuldkommen sammen om at gi den mest avgjorte flatevirkning. Al gammeldags henfaldenhet til plastik i maleriet er veiret hen, opløst i luftige toner eller klare farvemotsætninger, og farven er lineært omskrevet til arabesk.

Til trods for ibenholt-sort og spanske reminiscenser er såvel Velazquez som Courbet overvundet.

Og den maleriske utførelse er bortset fra ansigtet, som han har strævet med, likefrem mesterlig. Strøket veksler med at være markeret pastost og let toucherende som i en skisse. Malegrunden skinner mangesteds igjennem i det luftig malte krinolineskjørt av hvit tyll:

ses vêtements ondoyants et nacrés.

Til de skumgrønne og gyldenhvite toner i dragten og kjolelivets rosa striper står så den dypgrønne vifte, halsens dunkle rav, det brune ansigt med stenkulsøinene og det beksvarte hår. Den hele skikkelse er indrammet av en dyp myrtegrøn farve i divantrækket, mens bakgrunden er fyldt med et hvitt gardinstof, hvis mesterlig malte blondemønstre broderer sig ut over billedflaten gråt i gråt.

Jeg vil avslutte disse bemærkninger om Manets forhold til den Baudelaireske romantik, som jeg mener ikke har været nok påagtet, med at antyde, at den samme tankegang kunde forfølges videre under betragtningen av de to hovedværker som Manet frembragte det følgende år.

Den pludselige vurdering av det sensuelt stoffige som med *Déjeuner sur l'herbe* og *Olympia* indtræder i malerkunsten — emalje-

agtig hvit kvindehud mot sort fløil og saftig grønt eller set i forbindelse med delikat nuancerte stoffer, lin, silke, blomster, negerhud — er et malerisk parallelfænomen til Baudelaires poetiske materialisme i ordets kunst.

En stræben mot fastere, klar og krystallisert form er også fælles for begge og nærmer dem begge til det Ingreske ideal, bort fra romantikens feberagtige og svømmende uttryksmåte.

Også den kolde, kontemplative, orientalsk anstrøkne sensualisme som taler ut av de Manetske billeder har sit motstykke hos *Fleurs du mal*'s digter. En forkjærlighet for det marmorkolde og tilsyneladende hjærteløst objektive, som allerede er stærkt fremtrædende hos Ingres, avløser hos den unge slægt det hete og svulmende i form og uttryksmåte hos fuldblodsromantikerne av Hugos og Delacroixs generation. Ingres — med al sin sensualisme — han så på det nøkne kvindelegeme med samme kolde nyderblik for stof og form og rythme som en tyrkisk pascha i sit harem. Noget av den samme orientalisme gjenfinder man både i Manets »Olympia« og i Baudelaires kvindekultus.

Man vil kanske indvende mot denne understreken av forholdet til Baudelaire, at Manet var en utpræget *sund* natur og derfor ingen dypere affinitet kunde ha til et decadence-fænomen som Baudelaire.

Denne megen tale om syk og sund kunst er imidlertid ofte det rene mundsveir. Sund kunst er selvmotsigelse. Kunst er kraft, men har intet med det normalbegrep at gjøre som heter sundhet. Kunst er altid *mani* av en eller anden art. Selve den nødvendighet at måtte omsætte sine livsindtryk, sine glæder og sorger, sine smerter og nydelser i det man kalder kunst, er en anormal tilbøjelighet. Og man skal ha vanskelig for at peke på en mere fremragende kunstner der som menneske beviselig har været det man forstår med et sundt normal-menneske. . . . Men jeg skal ikke føre disse betragtninger videre, men vende tilbake til Manetbillederne på utstillingen.

III

Fra den Baudelaireske psyche og kvindekultusen i Manets »Olympia« til historiemaleriet »Maximilians henrettelse« er avstanden stor. Ikke så meget set fra den malerisk formelle side — i malerisk stil er »Olympia« og »Exekutionen« nærmest beslægtede arbeider — men desto mere hvad idéindholdet angår.

Maximilian-billedet betegner for så vidt et stort skridt på veien fra den private og personlige kunst henimot den sociale, den bevægelse som både i litteratur og malerkunst særtegner hele tiden. Manet tar så at si skridtet fra Baudelaire til Zola.

Il faut être de son temps, hadde allerede Daumier sagt om kunstnerens opgave. *L'art doit être l'écriture de la vie* er et andet ord av Manet.

Formelt og stilistisk hører Maximilian-billedet til den første, »halvspanske« periode i Manets produktion. Men med sit motiv og sin ånd står dette værk som den magtfulde ouverture til den anden, helt moderne periode i hans kunst, den som fuldkommen utadvendt beskjæftiger sig med samtidens mennesker og liv.

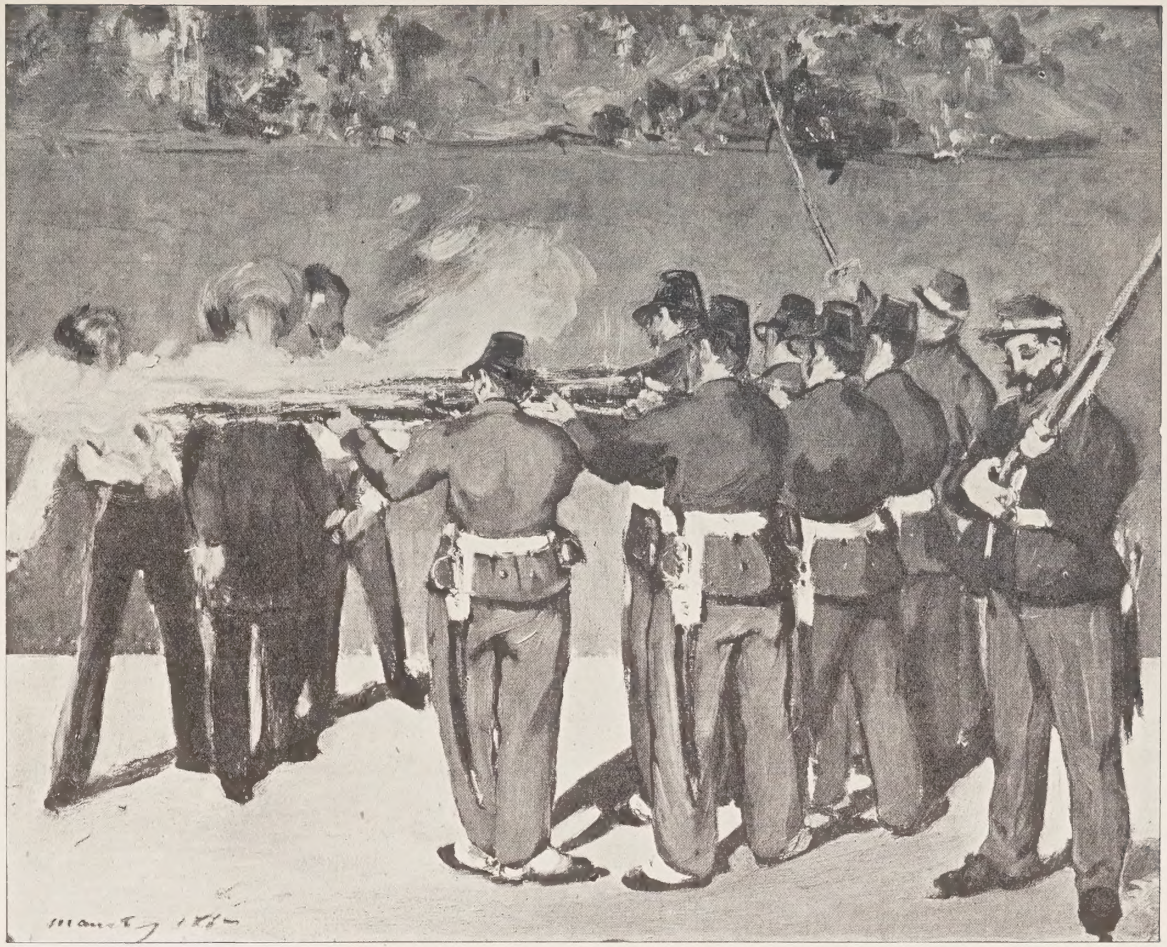
Betegnende er det, at den første og eneste gang Manet forsøker sig som historiemaler, er det over et motiv fra dagens historie at han komponerer. Det er vistnok ikke første gang i fransk kunst, at avisernes beretninger om en samtidsbegivenhet inspirerer til monumentalmaleri. Man hadde endda »Medusas skibbrud« og »Le Massacre de Scio« i friskt minde. Men Géricault og Delacroix omsatte dog samtids tildragelsen i en subjektiv heroisk stil, deres billeder var mere lyrisk kunst end objektivt drama.

Maximilian-billedet er så objektiv kunst, at skildringen som bekjendt er bygget op over fotografier av personerne og autentiske beretninger om hvorledes henrettelsen foregik.

Jeg skal ikke her opholde mig ved selve tildragelsen eller ved billedets faktiske tilblivelseshistorie. Den er utførlig fortalt andensteds[1]. Jeg skal indskrænke mig til en smule analyse av billedets stil og maleriske karakter, idet jeg navnlig holder mig til den lille ypperlige studie for kompositionen, som det danske Kunstmuseum hadde den lykke at erhverve fra utstillingen.

Selve det endelige resultat av motivet, det $3 \times 2{,}5$ metre store billede, som er havnet i museet i Mannheim, er malt vinteren 1868-69; men forarbeider viser, at kunstneren har arbeidet med ideen like siden den tragiske begivenhet foregik; derfor står også datum for denne, 19 juni 1867, skrevet på billedet. Med dette år er også studien i Kjøbenhavnergalleriet signeret. Der ligger altså 4-5 år mellem dette billede og »Frokosten i det grønne« eller »Olympia«. Og navnlig ligger den spanske reise i 1865 imellem; han har set Velazquez og Goya i deres eget land.

[1] Meier Graefe Manet, 182 ff.



Maximilians henrettelse. Kunstmuseet.

Med alt dette gjør Manet i Maximilian-billedet ikke andet end at forfølge den utviklingslinje, han slog ind på i sin ungdoms to hovedværker. Han utvikler flatemaleriet videre med streng konsekvens og stræber efter monumentalitet gjennem dekorativ forenkling såvel af formen som av farven.

Man kan forfølge denne utvikling til stadig større fasthet og monumentalitet i studierne og forarbeiderne til billedet.

Goya: Rebellernes henrettelse. Pradomuseet.

Selve idékimen til kompositionen skylder Manet utvilsomt Goya. I Goyas billede i Prado av »Rebellernes henrettelse« — en episode fra den spanske frihetskamp i 1808 — gjenfindes grupperingen med offrene tilvenstre, soldaterne tilhøire og med de horizontale bøssepiper som forbindelsesled mellem grupperne. Men dermed er også hele likheten uttømt. I Goyas billede foregår rædslerne i nattens mulm og mørke, fantastisk oplyst av en stor lygte nede på jorden i billedets midte. Hos Manet finder henrettelsen sted i junidagens fulde lys under Mexicos sol. Og istedenfor den diabolisk sønderrevne stemning i Goyas fremstilling træder i Manets komposition en stålblank fasthet og ro, som på en gang heroiserer begivenheten og øker indtrykket av skjæbnens ubønhørlighet.

Et stort og yderst talentfuldt utkast til billedet, fra 1867, som

findes i en privatsamling i Boston[1], viser endnu ikke det mindste tilløp til den klassiske avklaring, som særtegner selve det endelige maleri. Utkastet er helt romantisk-impressionistisk i karakter, undfanget i øieblikkets hete. Det formelig ryker av harme og lugter av krudt, er for så vidt intensere end nogen senere form for emnet. Gjennem soldaternes mexikanske dragter har maleren også forsøkt

Maximilians henrettelse. Boston.

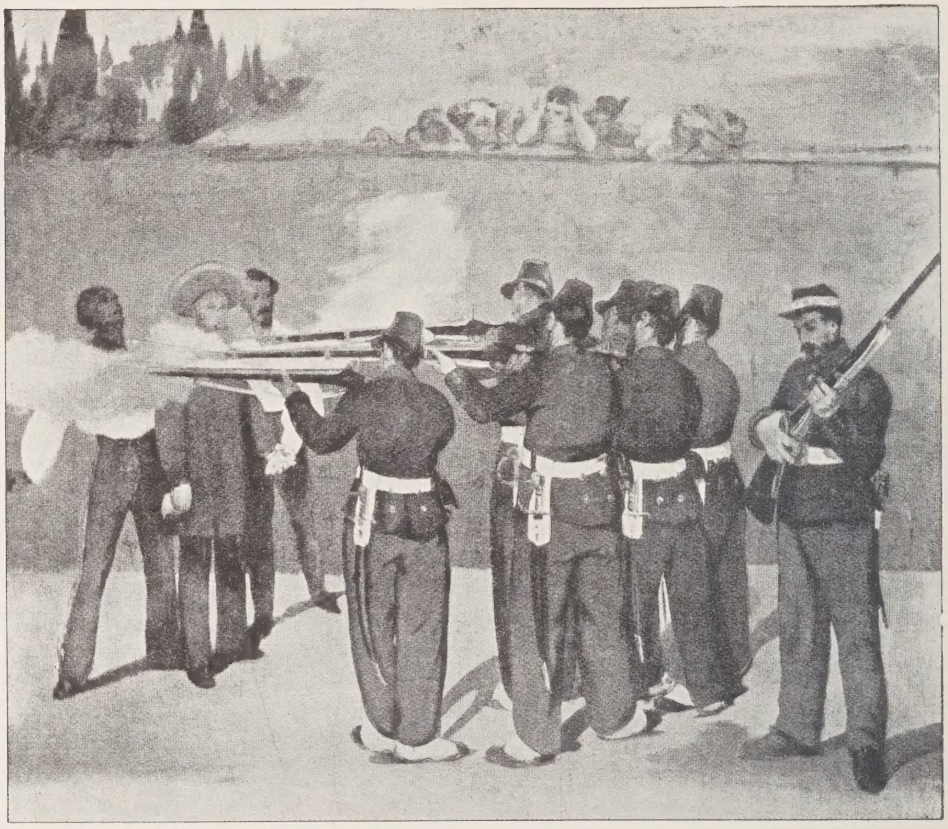
at meddele indtrykket av at det er en *exotisk* revolution, som her går for sig. Hvorfor Manet under den videre utførelse har opgit dette brillante utgangspunkt og er gåt over til at male exekutionen efter naturen med franske soldater som model i nærmest franske uniformer, er ikke godt at si. Rimeligvis er det trykket av det naturalistiske dogme, at i kunsten skal man bare ha lov til at meddele det selvoplevede og male det som man har direkte for øie, der har fortrængt det inspirerte første-utkast til fordel for et andet og mere naturalistisk reflektert.

Det første skridt på denne utviklingsvei mot billedets endelige form betegner det store sønderskårne og atter sammenlappede ut-

[1] Duret No. 101, Ma Combers samling i Boston, $2{,}_{60} \times 1{,}_{96}$ meter.

kast, som maleren Degas eier. Det næste skridt like før fuldendelsen, er skissen i Kjøbenhavn[1].

Scenen utfolder sig i fængselsgården med dennes grå mur som parallel bakgrund. Gruppen med de tre dødsdømte, keiseren i mid-



Maximilians henrettelse. Museet i Mannheim.

ten, er virkningsfuldt placeret i mellemgrunden tilvenstre, mens hele forgrunden skrået indover er opfyldt av de exekverende soldaters kolonne. Soldaterne, som vi alle ser fra ryggen, har netop git fyr og generalen paa keiserens høire side vakler bakover for den første salve, mens keiserens eget hode raker stolt op over krudtrøken med den bredbremmede hat skudt bak i nakken som en glorie om panden.

[1] Duret No. 104. Skissen, hvis størrelse er $0{,}_{61} \times 0{,}_{50}$ meter, tilhørte Denys-Cochins samling i Paris før den kom til Durand-Ruel, av hvem museet erhvervet den for 30,000 francs. — Duret hævder rigtignok, at det lille billede er malt *efter* det store værk i Mannheim og at det således skulde være det sidste led i rækkefølgen og ikke det næstsidste. Herimot taler for det første årstallet 1867 og den skissemæssige friskhet og saft, hvormed billedet er malt; det er ingen gjentagelse. Forøvrig er der ingen grund til at anse årstallet for en efterpå anbragt urigtig datering.

Mor vasker. Udstillingen af fransk Malerkunst i Kobenhavn 1914.

Malerisk er billedet resolut stemt i nogle få, men sikre toner over en grundtone av grått. De mørke gråblå uniformer danner en næsten sammenhængende masse, hvorpå de hvite sabelgehæng og gamascher tegner sig som et rythmisk lysende ornament. Begrænset er farveflækkene med en kraftigt konturerende penselstrek. Hjørnepladsen tilhøire er fyldt med geværladerens solide skikkelse, den eneste av truppen som ses forfra; til det øvrige system av lodrette og vandrette linjer står diagonalen i hans gevær forfriskende. I bakgrunden over muren skimtes et landskap med kirkegårdens cypresser og — glimrende skitseret i impressionistisk ånd — hoder av pøpelhopen udenfor som klatrer op for at nyde skuespillet[1].

IV

»Maximilians henrettelse« og det andet større billede fra samme år, »Frokosten i atelieret« (1869), som også er havnet i et tysk museum, Münchener-galleriet, danner de to monumentale slutstener på den første periode i Manets kunst, den som er bestemt av Courbets og spaniernes påvirkning. Samme sommer og den følgende drog Manet til kysten, malte havnen ved Boulogne, dampskibsscener og mariner efter naturen i frilufts billeder av en straalende friskhet og bredde. I de følgende år kommer så det avgjørende friluftsbillede med familien Manet i sin have, de impressionistiske væddeløpscener, samt funklende, lysfyldte billeder fra seilerlivet på Seinen, *En bateau*, *Argenteuil* og *Claude Monet i sit friluftsatelier* på vandet.

Gammelmestrenes lærling Manet har lyttet til vennen Monets moderne farveteorier og er blit til *impressionisten* Manet. Han har rensket op på sin pallet, banlyst den sorte farve, slåt om fra den grå til den blå og gjennemrisler nu sine skygger med lysreflekser. En konsekvent teoretiker som Monet blev han aldrig, og læren om farvedekompositionens fortrin fremfor det faste strøk fik aldrig magt over ham. Men der foregår en hel omlægning i hans uttryksmidler både i komposition og kolorit.

I denne tid, da eksperimentet veksler med suveræne mesterværk, er de to store billeder fra utstillingen blit til, *Le Linge* eller, som det der het, »Mor vasker« (1875) og det legemsstore portræt av

[1] Mærkelig nok har ingen påagtet, at denne gruppe bak muren som motiv går tilbake på Goya.

Faure som Hamlet. Udstillingen af fransk Malerkunst i København 1914.

sangeren *Faure som Hamlet* (1877). Efter mit skjøn hører ingen av dem til Manets mesterværk. *Le Linge* er ganske vist en charmant komposition med et fint og overordentlig dagklart farveanslag. Den yppige moderlige frue ved vaskebaljen i sit sommerlig blekblå modekostume er overordentlig indtagende og malt med stor bredde, og figuren står mildt og blött til det skinnende vasketøi og havens saftige grønne, som gror frodig i veiret på alle kanter. Men muligvis er formatet for stort for det intime motiv, eller farverne har tapt sig gjennem efterblekning[1]. Figurerne har desuten fått noget dukkeagtigt automatisk over sig, som generer og i barneskikkelsen streifer det komiske. Meier Graefe har ikke ganske uret, når han sier: »Es ist viel Licht in dem Bilde, aber das Wichtigste fehlt, der Raum«.

Det andet billede, *Faure som Hamlet*, er vel i omfang det største portrætmaleri fra Manets hånd, men samtidig et kostumebillede som er blit til på bestilling.

Den feterte operatenor hadde i 1875 hat en større succes som Hamlet i Ambroise Thomas' opera og hadde i den anledning sat ut en pris på 6000 francs for et legemsstort portræt av sig selv i denne rolle. Manet, som dengang hadde lært Faure personlig at kjende, anstrængte sig morderlig for at vinde prisen. Ifølge Faures eget utsagn skal han ha begyndt på billedet ni ganger og skåret tre av billederne istykker, før han kom til det endelige resultat.

Uten tvil var Faure en utålelig og indbildsk person, som lå Manets reale temperament temmelig fjernt, og billedet formår da heller ikke at dølge de sammensatte følelser, hvormed maleren har malt heltetenoren. Med al sin distinguerte penselkunst i sort og grått larmer billedet af posering og tomhet. Allikevel vandt det ikke bestillerens bifald; Manet måtte beholde billedet selv til sin død. På auktionen over hans efterladte værker blev det solgt for 3500 francs til Durand-Ruel[2].

Hvad Manets penselkunst dennegang ikke formået at utrette overfor M. Faure, udrettet imidlertid hans skarpe tunge og elegante

[1] Så påstår ialfald en samtidig som erindrer billedet som nyt, J. E. Blanche: Essais et Portraits, Paris 1912.

[2] Kunsthandleren Durand-Ruel var i det hele den første kjøper av Manet-billeder og har fremover i årene været den vigtigste forhandler av dem; det er først og fremst ham, som har forsynet Amerika med en række av mesterens ypperste værker. I 1872 gjorde Durand-Ruel, indført av Manets ven, den belgiske maler Alfred Stevens, sit første besøk i Manets atelier. Han kjøpte straks et par billeder til små priser, men kom kort efter igjen og gjorde da et engros-kjøp av 23 billeder for 35,000 francs. Paris anså manden for gal; men Durand-Ruel har som bekjendt senere tjent små formuer på hvert enkelt av disse Manet-billeder.

Baren i Folies Bergères. Udstillingen af fransk Malerkunst i København 1914.

vid. Faure blev, trods portrættet, fængslet av Manet, og tilskyndet ved Durand-Ruels eksempel blev han fremover i årene hans vigtigste kjøper og »mæcen«, et mæcenatskap som han forøvrig snart så sin gode regning med[1].

V

Det mest berømte billede på utstillingen, og uten sammenligning også det kostbareste, var »Baren i Folies Bergères«[2]. Det er Manets sidste større billede og et af de få fra hans hånd som har oplevet en nogenlunde salon-succes, efterat maleren i 1881 gjennem de nye juryregler var blit *hors concours* og ikke længere behøvet at finde sig i de stadige refusseringer. Jeg for min del har en mistanke om, at billedets ry for en del beror på dets tittel; det populære forlystelsessted har kastet noget av sin internationale kokotteglans over en ellers overset og utskjældt kunstners værk!

Fra Manets side er billedet en sidste stor kraftanstrængelse før sammenbruddet. Han har villet skape en moderne pendant til »Frokosten i atelieret«, som billedet ligner i format og anlæg, mens det selvfølgelig adskiller sig stærkt fra det i utførelse. I et eneste værk har maleren på en gang villet manifestere sig som den virkelig moderne sædeskildrer, den overlegne portrætmaler og den guddommelige stillebenmaler, som han i enkelt-værker hadde vist sig at være. Nu, han har åbenbart sat al sin evne ind på det, arbeidet vel og længe på værket.

Men ak! — hans herlige kraft var brudt. I tre år allerede hadde Manet været en dømt mand; uten selv at vite det kjæmper han mot en snigende paralyse, som til slut lammet hans ben.

Billedet indeholder ypperlige detaljer — bardamens hode er bredt og mesterlig malt i al sin uttrykstomhet, flöilen i hendes

[1] I 1877 kjøpte Faure »Frokosten i det grønne« for 2600 francs. 11 år senere solgte han det til Durand-Ruel for 20000; billedet blev dengang forgjæves budt frem i Tyskland til en rimelig overpris uten at finde kjøper. I 1900 kjøpte Moreau-Nélaton mesterværket for 55000 og som hans eiendom hang det på verdensutstillingen; 7 år senere skjænker han det til Louvre. Nu anslår man billedets salgsværdi til ca ½ million. Også »Frokosten i atelieret« har Faure eiet. Han kjøpte det i 1878 for 3000 francs. 16 år senere solgte han det til Durand-Ruel for 22500, som igjen 4 år efter avhændte det til Pelerin for 35000. Sluttelig erhvervet v. Tschudi billedet for Münchenerpinacotheket for 250,000. — *Dans la Serre*, som også Faure har eiet og som nu hænger i Nationalgalleriet i Berlin, erhvervet v. Tschudi for 22000; billedet takseres nu for mindst 300,000 francs.

[2] Billedet blev paa Manets auktion i 1883 solgt for 5850 francs. Sammen med »Frokosten i atelieret« tilhørte det senere og indtil 1910 den Pelerinske samling og blev da solgt til et kunsthandler konsortium, som nu utbyr det på markedet for 300,000 francs.

Kvindeportræt. Udstillingen af fransk Malerkunst i København 1914.

sorte kjole er dyp og mættet, og der er vakre ting i speilingen tilhøire og i stillebenet på disken. Men helheten er gåt tapt, den gamle Manetske saft syder ikke længere i strøket. Det er sammenstykket kunst, om end god. Evnen holder på at tørke ut. Det er ikke længere en kunst som er organisk skudt ut av temperamentet som en fuldbåren levende unge.

Det var derimot det pragtfulde lille billede på utstillingen, som hadde tilhørt Henri Rouarts berømte samling i Paris og som fremstiller en ung pike i halvfigur med blottet overkrop og et sort fløilsbånd om halsen[1]. Ifølge Druets katalogisering skulde billedet være malt 1872, og den mørke bakgrund sammen med de sorte akcenter i foredraget skulde vel kanske også tale for en så vidt tidlig tid. Men er dette rigtig, så er billedet et strålende bevis for at disse år nærmest 1870 var Manets virkelige glanstid.

Aldrig har hans pensel eiet rikere saft og sanselig friskhet, aldrig har han uttrykt sig så på engang summarisk og primitivt, uten rutine, uten tilstræpt raffinement. Overfor denne unge og frodige animalske kvindelighet reiser mandskraften sig i hans talent i hele sin vælde og penselen slynger indtrykket fuldsaftig og spontant over på lærredet. Det er en penselkunst over al beskrivelse. Tizian blir næsten en gammel apotheker ved siden av dette improviserende sensuelle malergeni. I sine bedste øieblik var han allikevel den største av alle dem som håndterede en pensel i det 19. århundrede — Eduard Manet. Og dermed en av de største for alle tider.

[1] Catalogue du vente Henri Rouart december 1912 No. 236 (Duret No 149) vistnok kjøpt tilbake av arvingerne for 97,000 francs.

Holmsbo ved Drammensfjorden august 1916

JENS THIIS

ET BLAD AF INGRES KÆRLIGHEDSROMAN I DET DANSKE RIGSARKIV

Rien n'est indifférent chez un artiste tel que Ingres.
Henri Lapauze: Le roman d'amour de M. Ingres.
Introduction.

Blandt de Arbejder af Ingres, der var udstillede paa den franske Udstilling i 1914 i København, havde en Del af Portrætterne, foruden deres rent kunstneriske Interesse, ogsaa en betydelig personalhistorisk Interesse ved det Forhold, hvori deres Modeller havde staaet til Kunstneren. En Tegning »Familjen Forestier« forestillede hans første Forlovede, Julie Forestier, og hendes nærmeste Slægt, en Tegning og et Maleri hans første Hustru, Madeleine f. Chapelle, en tredje Tegning »M. et Mme Ramel« hans anden Hustrus Forældre og endelig en fjerde »Mme Gonse«, den Dame, der formidlede dette hans andet Ægteskab.

Herr Henri Lapauze, Ingres utrættelige Biograf, hvem samtlige disse Arbejder tilhørte, har som Supplement til sit store Ingres-Værk i et særskilt lille Bind, som han har kaldt »Ingres' Kærlighedsroman«, støttet paa en lang Række Breve og andre Skriftsager samt paa mundtlige Meddelelser, saa at sige leveret Texten til dette Billedstof. I sig selv interessant har denne Skildring af Ingres' Kærlighedsliv tillige for Danske den særlige Interesse, at et Par Sider i den handler om Ingres Forhold til en ung Pige, hvis Moder ganske vist var Italienerinde, og som selv henlevede hele sit Liv i Italien, men som dog ved det Navn, hun tog i Arv efter Faderen, Georg Zoëga, ligesom ved sin Vennekreds paa det nærmeste er knyttet til Danmark.

Desværre manglede blandt hine Portrætter, som det overhovedet synes at mangle i Ingres' rige Portrætgalleri, just et Billede af denne unge Pige af dansk Afstamning, Laura Zoëga, hvis Vej for en Stund krydsede hans, ligesom der i det hele taget af Vidnesbyrd

om denne Episode i Ingres' Liv alt i alt kun foreligger to Dokumenter: det ene den Henvendelse til Forældrene af 11. December 1812, hvori han anmoder om deres Samtykke til at ægte Laura, som Henri Lapauze i sin Ingres-Biografi har gengivet i Facsimile, det andet det her fremdragne Brev til Laura selv, uden Dato, der hidtil, henliggende blandt de Schubart'ske Papirer i Rigsarkivet, mærkelig nok ganske synes at være undgaaet Opmærksomheden, hvori han tager Afsked med hende.

Ellers er deres Forhold idel Mørke til alle Sider; saalidt som det synes at have afsat noget Spor i Ingres' Korrespondance med Slægt og Venner udover hin formelle Skrivelse til Forældrene, genfinder man, udover hint andet Brev fra ham til Laura selv, nogetsomhelst Spor deraf i de Breve til, fra eller om hende, der opbevares dels mellem de Schubart'ske Papirer i Rigsarkivet, dels blandt Thorvaldsens Brevskaber i Musæets Arkiv.

Kun Tiden for deres Forbindelse lader sig nogenlunde fastslaa.

Laura havde nemlig allerede engang tidligere, som ogsaa Thiele har vidst at berette om (Thorvaldsen i Rom I, 133), været forlovet, ogsaa dengang med en Pensionær i det franske Akademi i Rom, Villa Medici, den senere ret bekendte Billedhugger Charles Rémy (eller René) Laitié (f. 1782, d. 1862). Forbindelsen afbrødes — skønt Baron Schubart som hendes Formynder, netop for at sikre den, ved Salget af Zoëgas efterladte Papirer til den danske Stat havde forskaffet Laura baade en Livrente og en Medgift (Schubart'ske Pap., Pakke 27, »Til Kongen«, 10. Juli 1809) — af økonomiske Grunde, som det fremgaar af dette, heller ikke før trykte Brev (Smsts.), hvori Laitié meddeler Schubart sin Beslutning:

Excellence.

Malgré le déplaisir que j'eprouve à vous faire part d'une résolution que les circonstances m'obligent de prendre, je croirois à tarder d'avantage, manquer au respect que je vous dois et témoigner peu de reconnaissance pour les bontés que vous avez eues pour moi.

Il m'est doulereux, Monsieur le Baron, de renoncer maintenant aux douces esperances que me ferait concevoir le consentement que j'avais reçu de votre Excellence, aussi que de Mme la Baronne de Humboldt; mais le consentement-même m'impose des devoirs pour lesquelles je dois tout sacrifier.

J'ai fait de mûres reflexions d'après les nouvelles que je reçus dernièrement au sujet de mes affaires qui ne vont pas comme j'aurois pu l'esperer, je les ai communiquées à Mme la Baronne de Humboldt, enfin, Monsieur le Baron, je ne crois pas pouvoir hasarder le sort de Mlle Laura Zoëga votre pupille qui sous les auspices de votre Excellence ne peut-être qu'heureuse.

Veuillez, Monsieur le Baron, pendre en considération les raisons qui me forcent à agir ainsi; je m'estimerois heureux si la sincerité de mes sentiments peut être connue de votre Excellence et si elle veut bien conserver pour moi la bienveillance qu'elle a eue jusqu'à ce jour.

C'est avec le plus profond respect que j'ai l'honneur d'être

Monsieur le Baron
de votre Excellence
le très humble et très obéissant serviteur
LAITIÉ

Rome ce 2 janvier 1810

Før en Stund efter denne Tid kan vel saaledes Forholdet mellem Ingres og Laura ikke være begyndt, og da Ingres i Sommeren 1813 indledte Forbindelsen med sin senere Hustru Mlle Madeleine Chapelle, maa det paa dette Tidspunkt have været hævet. Naar Herr Lapauze forøvrigt, efter en mundtlig Tradition i Ingres Slægt, forebringer, at Forbindelsen skal være hævet af ham paa Grund af Lauras overhændige Danselyst, idet han en Aften overraskede hende paa et offentlig Bal, hvor hun dansede »*éperdûment dans les bras d'un superbe cuirassier*«, saa savner denne Tradition i hvert Fald ethvert Holdepunkt i hans Afskedsbrev til hende. Heller ikke hvad man ellers, gennem Brevene i ovennævnte Arkiver, ved om hendes Person og hendes Skæbne, gør denne Version i mindste Maade sandsynlig eller blot rimelig; man vilde ganske sikkert langt snarere finde Grunden til hans Brud med hende i de, ikke just helt tiltalende, Egenskaber som hans Breve og hans personlige Forhold i det hele bærer nogenlunde rigelig Vidnesbyrd om.

Brevet til Forældrene:

»Jeg undertegnede Jean-Auguste-Dominique Ingres, fransk Maler, boende i Rom, født i Montauban i Departementet Tarn-et-Garonne, to- og tredive Aar og en Maaned gammel, Søn af Joseph-Marie Ingres og Anne Moulet, hans Hustru, andrager, da jeg ønsker at indgaa Ægteskab med Frøken Laura Zoëga, født i (?), boende i

Rom, otte-og-tyve Aar gammel, Datter af Georg Zoëga, død i Rom og af Maria Pietrucioli, død i Rom, ved nærværende ærbødige Henvendelse min nævnte Fader og Moder om at give deres Samtykke rent og skært til det Ægteskab, jeg agter at indgaa med ovennævnte Frøken.

Rom, d. 11. December 1812 INGRES

Brevet til Laura, der har Udskriften: Signora Laura Zoëga.

Min Laura

»Jeg er til min store Sorg nødt til at tale og gøre Rede for min Opførsel — derfor har jeg tænkt, at ingen anden end Deres fortrolige Veninde Bettina kunde trøste Dem i denne sørgelige Situation. Mine Forældre er absolut imod vort Ægteskab, og jeg har ikke for nærværende Øjeblik Hjærte til at bringe dem til Fortvivlelse og med ondt gengælde dem alt det gode, de har gjort mig, og bringe deres Vrede over mit Hoved. De er snart gamle, de har ikke anden Støtte end deres Søn; paa den anden Side er de nærværende Tider altfor slette til at sætte Bo, jeg har, som De ved, ikke Lykken med mig, jeg vilde derfor kun knytte Dem til min daarlige Skæbne, og vor Fremtid kunde blive jammerlig, fordi jeg, sandt at sige, ikke har Mod nok til at overvinde min Ulykke.

Jeg underretter Deres Formynder om alt dette. Vær rolig for Deres Rygte, der er uden Dadel. Jeg er rede til at yde Dem al den Retfærdighed, som Deres Klogskab fortjener. Jeg kan ikke udtrykke for Dem alt hvad jeg længe har lidt ved at være nødt til at gøre Dem denne Fortræd; den Sorg, jeg føler derover, gør mig til det ulykkeligste Menneske i Verden. De maa forstaa, at jeg under disse Omstændigheder ikke kan bringe det over mit Hjærte at nyde godt af Deres kære Nærværelse, hellere vilde jeg se mig under Jorden, og derfor maa De tro, min Laura, at til trods for at Omstændighederne ikke er vor Skæbne god, saa tilhører mit Hjærte stadig Dem. Jeg elsker, jeg agter Dem mere end nogensinde, lad os haabe, at der maa oprinde en mere lykkelig Tid, som kan gøre alt godt igen og bøde paa vore Sorger. Tænk paa alt i Ro og vær overbevist om, at jeg er halvvejs død og ulykkelig over at volde Dem disse Sorger, fordi jeg er og altid vil forblive den troeste og sandeste Ven

INGRES

CARL V. PETERSEN

Laura mia

Son Costrello con gran dolore di parlare e darvi ragione della mia condotta – per questo o pensato que nissuno que la vostra stretta amica Bettina potesse consolarvi in questa trista situatione le mii parenti sonno assolutamente opposti al nostro matrimonio, io non mi sento il cuore al momento presente di fare in questo la loro disperatione e renderlo il male per il tanto gran bene que m'anno fatto, e mettere sopra la mia testa la loro indegnatione. presto son vechii, non anno altro que il loro figlio per supporto d'un altra parte i tempii presenti sonno troppo cattivi per stabilirsi, non o lo sapette felicita in mente, vi associero dunque a la mia cattiva fortuna, e l'avenire nostro potrebbe diventar pietoso perque non mi sento veramente il coraggio di superare le mie infortune.
informo il vostro tutore di tutto questo, siette quietta sopra la vostra riputatione tutta lodevole. son prunto a rendervi tutta la justicia que merita la vostra saviessa. non si posso esprimere tutto quello que io soffro da moto tempo, di essere forsatto di farvi questo male, la pena que ne rissento mi rende l'homo il piu – infelice del mondo. dovete sentire que in questa situatione

non o il Cuore di godere della vostra Cara presenza, meglio vodrei vedermi sotto terra, perque credette Laura mia que nonostante queste Cattive Circostance al nostro destino il mio Cuore e sempre vostro. vi amo, vi stima piu que mai, speramo que il tempo vienra piu felice per riacordare tutto et rimediare alle nostre pene. pensatte a tutto senza passione et credette que sonno merro morto et infelice di farvi queste pene perque sonno, et sarò sempre il piu fedele et vero amico.

Ingrez

Signora Laura Zoëga

—

SAMTIDIGE PORTRÆTTER AF CHRISTIAN II OG HANS DRONNING

I KOBBERSTIK OG TRÆSNIT

Det kan synes mærkeligt, at de fleste Portrætter, vi kender af Chr. II, stammer fra hans Landflygtighed og ikke fra den Tid, han var en Fyrste, hvis Magt man regnede med i Evropa. Dette skyldes sikkert ikke en Kunstinteresse hos Kongen, der i de rigere Kulturomgivelser kunde faa bedre Lejlighed til at udfolde sig, selv under de ugunstigste Omstændigheder. Med al Chr. II's Begavelse og hans for saa mange af Tidens Fænomener opladte Sind har Kunsten vistnok i ham aldrig haft nogen særlig Ven, vi savner ialfald ethvert Vidnesbyrd derom. Om der maaske hos ham var Anlæg i saa Henseende, har Forholdene ikke været dem synderlig gunstige. De største politiske Opgaver lagde jo allerede fra hans Ungdom fuldt Beslag paa hans Evner. Og dog havde han gennem sit Ægteskab med Karl V's Søster den bedste Lejlighed til at komme i Forbindelse med et af Tidens vigtigste Kunstcentrer. Han vides imidlertid ikke under sin Regering at have knyttet nogen Kunstner af Betydning til sit Hof og har aldrig, ikke engang i Anledning af sit Bryllup, været udenfor sine Rigers Grænser før paa den mærkelige politiske Rejse, han i 1521 foretog til Nederlandene. Naar han dengang lod sit Portræt male af to af Datidens berømteste Kunstnere: Dürer og Quentin Massys, er det snarere disses Ry, der har bragt ham i Forbindelse med dem, end nogen dybere Interesse for deres Kunst.

Hos en Karakter som Chr. II har vel saa godt som alt maattet underordne sig hans Politik, og han har paa den anden Side haft det skarpeste Blik for, hvad der kunde fremme den. Saaledes skylder vistnok de fleste af Portrætterne, der her skal omtales, deres Tilblivelse, at han ogsaa tog Kunsten i sin Sags Tjeneste. To

af dem staar ialfald i direkte Forbindelse med hans politiske Virksomhed og det er højst sandsynligt, at det forholder sig saaledes med andre af dem, selv om en særlig Anvendelse ikke længer kan paapeges.

De stammer alle fra hans Landflygtigheds første Aar, men falder efter deres nærmere Tilblivelsestid og de Kunstnere, de skyldes, i to Grupper.

Den første Gruppe omfatter tre Træsnit, der er udførte under Kongens Ophold i Wittenberg 1523. De bærer alle dette Aarstal og det Cranachske Kunstnermærke: den vingede Slange. Chr. II havde i Oktober det Aar lidt en bitter Skuffelse. Han havde troet med de bedste Udsigter til at genvinde sit Rige at kunne rykke ind i Holsten med en betydelig Hær, men Foretagendet strandede paa hans fuldstændige Pengemangel. Dybt nedbøjet var han kommet til Klostret Schweinitz nærved Wittenberg, hvor han traf Luther, hvis djærve Personlighed sikkert har haft en velgørende Indflydelse paa Kongen og indgivet ham noget af hans tidligere Handlekraft og Haab til sin Sag. Vi ser ham da ogsaa snart i fuld Virksomhed igen i Wittenberg, hvor han efter en gammel Beretning skal have boet i Lucas Cranachs Hus. Det maatte dengang være ham særligt magtpaaliggende ved Modskrifter at forsvare sig overfor de Anklager, hans Fjender havde udsendt imod ham og som kunde gøre hans Sag stor Skade. Han maa tillige paa denne Tid, sandsynligvis under Paavirkning af Luther, have fattet Planen om at lade det Ny Testamente oversætte paa Dansk. Det laa da ret nær, at han for yderligere at paavirke den offentlige Mening og minde sine tidligere Undersaatter om deres retmæssige Konge lod disse Værker ledsage af sit Portræt. Herved forklares, at der i Løbet af saa kort Tid fremkom ikke mindre end tre Portrætter, hvoraf dog kun de to ses at have faaet en saadan Anvendelse. Der var jo flere af de planlagte Forsvarsskrifter, der aldrig blev fuldstændigt udarbejdede eller naaede i Trykken.

Det her Side 69 gengivne Træsnit er ved sin Størrelse — 252 × 172 mm — det anseligste og i hele sin Udstyrelse det pragtfuldeste af sin Gruppe. Klædt i fuldeste Skrud sidder Kongen under en prægtig baldakinlignende Portal bag en Slags Skranke, foran hvilken hans Vaaben er anbragt flankeret af de to Vildmænd; om Halsen bærer han den gyldne Vlies i dens rige Ordenskæde. Ingen regerende Fyrste kunde ønske sig en pompøsere Udstyrelse af sit Portræt. Selv Dürers og Weiditzs store Portrætter i Træsnit af

Kejser Maximilian og Karl V gør mod dette et nøgternt, ja beskedent Indtryk. Det er et politisk Agitationsblad i alleregentligste Forstand. Har det end paa Samtiden efter sin Bestemmelse virket imponerende, paa os virker det pinligt pralende. Som Portræt er det endda saa uheldigt som vel muligt; uden at give nogen virkelig Lighed lader det Kongen synes langt ældre, end han var. Hans forpinte Udseende staar grelt imod al Pragten, og de klodsede Hænders ubehændige talende Gebærde berøver hans Holdning al Værdighed. Kunstnerisk set staar Bladet heller ikke højt. Trods Træ-

skærerens paa mange Punkter dygtige Arbejde mangler det Kraft og Fylde i Tonen, Tegningen er mange Steder skødesløs og den ornamentale Del lader kun svagt ane de udmærkede Forbilleder der ligesom ved de to følgende Portrætter har foresvævet Kunstneren: de italienske Bogillustrationer fra Tiden omkring 1500 med deres lette yndefulde Stregføring. Hvilken Anvendelse dette Portræt har fundet, har ikke kunnet paavises. Den mærkelige Holdning af Hænderne, som vel skal betyde, at Kongen taler sin Sag, berettiger til at sætte det i Forbindelse med Forsvarsskrifterne; en lignende Haandstilling findes nemlig paa et af de andre Portrætter, hvis Anvendelse til disse Skrifter er givet. At det har været bestemt til at udsendes med en kortere Tekst anbragt nedenunder, er ganske vist ikke udelukket. Det er i Tidens Løb blevet en stor Sjældenhed, hvoraf ingen offentlig eller privat Samling her i Landet ejer noget Eksemplar; selv i meget store udenlandske Samlinger mangler det. Gengivelsen her er udført efter et Fotografi af Eksemplaret i Friedrich August II's Kobberstiksamling i Dresden[1]. Strunk nævner det ikke i sit Portrætkatalog; det omtales heller ikke af Bartsch, derimod af Schuchardt[2] og Passavant[3]. Sidst har Campbell Dodgson givet en udførligere Beskrivelse deraf[4]. Nedenfor vil blive omtalt dets kunsthistoriske Plads og den særlige Betydning for Cranachforskningen, Eduard Flechsig tillægger det sammen med det andet Portræt, gengivet her S. 71 i fuld Størrelse.

Dette er, som man vil se, langt mindre pralende i hele sit Anlæg. Kongen bærer en tarveligere, mere huslig Dragt og den arkitektoniske Indramning er ikke saa prunkende trods den overdrevne Anvendelse af Vaabenskjolde. Ellers er der egentlig intet godt at sige derom. Som Portræt er det lige saa uheldigt som det første, snarere noget grovere i Opfattelsen, skønt det vel, som Flechsig mener, gaar tilbage til samme Forbillede, der kan være et Maleri af samme Art som det, der findes i Musæet i Leipzig. Anordningen med Albuerne, der hviler paa Karmen, og Hændernes overdrevne Gestus gør ogsaa her en meget uheldig Virkning; man synes snarere at have en Prædikant for sig end en Fyrste. Træskæreren har næppe heller gengivet Stregen med samme Lethed og Sikkerhed som i det store Træsnit, Behandlingen er langt tørrere.

[1] Af Hr. Dr. Eduard Flechsig elskværdigst overladt Museet som Gave.

[2] Lucas Cranachs des Ae. Leben u. Werke. II, S. 310, Nr. 178.

[3] Passavant: Le Peintre-Graveur. IV, S. 18, Nr. 192.

[4] Catalogue of early German and Flemish Woodcuts in the British Museum. II, S. 336, Nr. 15.

Portrættets Anvendelse er vel Skyld i, at det ikke er blevet den Sjældenhed som det store Pragtblad; det findes nemlig anbragt paa Bagsiden af Titelbladene i Forsvarsskrifterne mod Frederik I og mod Lybækkerne. Herhjemme er det omtalt saavel af Chr.

Bruun[1] som af Strunk (Nr. 70). Bartsch kender det ikke, men det findes opført hos Schuchardt (II, S. 309, Nr. 177), Passavant, IV, S. 17, Nr. 191 og i Campbell Dodgsons Katalog S. 331, Nr. 26-27. En særlig Omtale har det, som ovenfor berørt, sammen med det foregaaende Portræt faaet i Cranachlitteraturen, idet Ed. Flechsig i sit skarpsindige Værk: Cranachstudien I, Leipzig 1900, henfører dem sammen med en Række andre Arbejder, der tidligere var tilskrevne Lucas Cranach d. ældre, til den Cranachelev, som har udført nogle Mathias Grünewald i sin Tid tillagte Alterfløje og derfor i Kunsthistorien er betegnet med Nødnavnet Pseudo-Grünewald. At denne ikke er nogen anden end Lucas Cranachs ældste Søn Hans, mener Flechsig ved Hjælp af de to Portrætter af Chr. II at kunne bevise. I denne Sammenhæng maa det være nok at henvise til den indgaaende Behandling af Spørgsmaalet i Flechsigs Værk. De fleste Kyndige mener at Flechsigs endelige Slutning er for dristig, men mange giver ham Ret i at en stor Del af de Arbejder, han tillægger Hans Cranach, — og derimellem de to Portrætter af Chr. II — danner en selvstændig Gruppe, der ikke kan skyldes Lucas Cranach selv, men maa være udførte af en Kunstner, der arbejdede i hans Værksted

Det tredje Portræt i denne Gruppe danner, som man vil se af Gengivelsen Side 73, der er holdt omtrent i den virkelige Størrelse: 130×85 mm, paa flere Punkter en glædelig Modsætning til begge de andre. Det er langt beskednere i Størrelse og Udstyrelse men til Gengæld ulige værdifuldere i kunstnerisk Henseende. Den arkitektoniske Indramning er langt enklere og smagfuldere og danner en virkelig smuk Indfatning af Portrættet. Dettes Holdning er rolig og fin, Tegningen er langt sikrere og den lette Streg, hvormed Bladet er udført, saa godt som uden Anvendelse af Tværskraffering, giver det virkelig noget af den Lethed og Friskhed, som udmærker de italienske Træsnit, der ogsaa her har tjent Kunstneren som Forbilleder. Det er aabenbart tillige udmærket som Portræt og man kunde godt tænke sig, at Kongen her har siddet for Tegneren. Med dets hele Holdning stemmer den Anvendelse, det har faaet, udmærket, det smykker Chr. II's ovenfor omtalte Udgave af det Ny Testamente paa Dansk, hvori det er anbragt paa Bagsiden af de to særlige Titelblade til Evangelierne og Paulus' Breve. Et bedre Bud om, at hans Tanker og Arbejde stadig galdt hans Land, end denne smukke Bog har Kongen ikke kunnet sende. Mange af hans for-

[1] Aarsberetninger og Meddelelser fra det store kongelige Bibliotek, Bd. 1, S. 308-9.

dums Undersaatter har sikkert været ham oprigtig taknemlige for den Gave, han derigennem skænkede dem, og har i vemodig Erindring genset deres gamle Konges Træk. Bogen har jo næppe kunnet vente sig en venlig Modtagelse fra de nye Magthaveres Side; intet Under derfor, at den nu er en stor Sjældenhed. Endnu sjældnere er Portrættet. Alligevel er det mærkeligt, at det synes at være saa godt som ukendt i Udlandet, da det dog findes omtalt af Bruun[1] og Strunk (Nr. 71). De store bibliografiske Værker som Brunet og Graesse omtaler vel Bogen, men nævner ikke Portrættet. Det vilde

[1] Ovenanførte Værk, Bd. 1, S. 321.

jo ellers have fundet sin kunsthistoriske Behandling sammen med de to foregaaende Portrætter af Chr. II, thi at det skyldes samme Kunstnerhaand, viser selv den flygtigste Sammenligning med disse. En Kopi derefter, som, saavidt man kan dømme efter meget sene Aftryk, er mærkelig tro, bærer det overraskende tidlige Aarstal 1524 anbragt paa samme Maade som Aarstallet i Originalen. Dens Størrelse er noget mindre: 128×82 mm, Strunk anfører den som Nr. 72. En anden Kopi med nogle Forandringer i Indramningen er anvendt i Værket »Die excellente Cronike van Vlaenderen«, trykt i Antwerpen 1531.

Den anden Gruppe Portrætter, der bestaar af et Kobberstik og et Træsnit, viser hen til Chr. II's Ophold i Nederlandene 1524-25. Kongen havde faaet anvist den lille By Lier i Brabant til Opholdssted for sig og sin Familie og førte der et yderst beskedent Hof. Han var stadig trods de vanskeligste Forhold og den pinligste Pengemangel fuldt optaget af Arbejdet for sin Sag og har næppe følt sig opfordret til at ofre meget andet sin Interesse. Vi ser dog, at han ved flere Lejligheder har staaet i Forbindelse med en af de betydeligste nederlandske Malere paa den Tid: Jan Gossaert, kaldet Mabuse. Mabuse skyldes det bekendte indtagende Maleri af Kongeparrets tre Børn, hvoraf et Eksemplar befinder sig i Hampton Court, og Mabuse har, som det fremgaar af et gammelt Inventar, anført bl. a. af E. Weisz[1], malet det Dværgepar, som hørte til Kongens Tjenerskab. Det var ligeledes ham, Kongen overdrog at give Tegningen til det Gravmæle, han satte over Dronning Elisabeth i St. Peters Klosterkirke i Gent. At Kongen her ikke blot benyttede Mabuse til at paasé Arbejdet, som Weisz slutter, men at denne ogsaa gav selve Tegningen til Monumentet, fremgaar klart af et Brev fra Hans Mikkelsen af 17. Juni 1528 (se ogsaa et Brev fra samme til Kongen af 6. Marts 1527[2]). Det er derfor ikke overraskende, at ogsaa de Portrætter, der i det følgende skal omtales, viser sig at skyldes Kongens Forbindelse med denne Kunstner.

Et af de kendteste Portrætter af Chr. II er det store, ikke særlig sjældne Stik, der ikke bærer noget Kunstnernavn, men nu med Rette tilskrives Jacob Binck, Chr. III's senere Hofmaler (Aumüller 145, Strunk 66). Det er som de to store Cranachske Træsnit et Repræsentationsportræt med et rigt heraldisk Apparat. I portrætlig Hen-

[1] Jan Gossaert gen. Mabuse. Sein Leben und seine Werke. Parchim i M. 1913. Anmerkungen 26.

[2] C. F. Allen: Breve og Aktstykker til Oplysning af Chr. II's og Fred. I's Historie. Kjøbenhavn 1854. I. Nr. 222. S. 466.

seende staar det ved sin Flovhed og Mangel paa Karakter i Opfattelsen nærmest under disse, men er trods alle Svagheder præget af en langt sikrere Stil og finere Kultur. At Binck til sit Stik i større eller mindre Udstrækning har benyttet sig af et fremmed Forbillede, har været de fleste klart. Medens Thausing mente, at et Portræt af Dürer laa til Grund derfor, og Carl Justi var tilbøjelig til at se van Orley deri, har Max J. Friedländer med sit fremragende Kendskab til gammel nederlandsk Malerkunst nylig[1] fremsat den Antagelse,

[1] Von Eyck bis Bruegel. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei. Berlin 1916.

at Stikket viste tilbage til Mabuse. Og afgjort med Rette. Tegningen, hvorefter det er udført, er nemlig bevaret eller fandtes ialfald 1876 i Schneiders Samling i Paris. Den er i Anledning af Auktionen over denne Samling gengivet i Gazette des Beaux-Arts, 1ste Halvbind for nævnte Aar, Side 527; i Kataloget var den betegnet som: Mandsportræt tilskrevet Alb. Dürer. Strunk har været opmærksom paa dens Forhold til Bincks Stik og har omtalt den i sit Katalog (Nr. 66 c). Den synes senere ikke at være blevet paaagtet, og det har under de nuværende vanskelige Forhold ikke kunnet oplyses, hvor den for Tiden befinder sig. Gengivelsen her (Side 75) er udført efter Gazette des Beaux-Arts.

At denne Tegning skyldes Dürer, er ganske udelukket. At den

heller ikke kan tilskrives Binck, fremgaar klart ved en Sammenligning med Stikket. Ingen nogenlunde erfaren Kobberstikker vilde kunne gengive sin egen Tegning saa uforstaaende og misvisende. Derimod er den Lighed i Stilen med Mabuse, som allerede Stikket viser, her ganske iøjnefaldende. Hele Portrættets Holdning, dets Anbringelse i Rammen, Hændernes Stilling og Form afgiver umiskendelige Lighedspunkter med denne Kunstners malede Portrætter. Drapperibehandlingen er ogsaa ganske hans, og de morsomme, livlige »putti« med Vaabenskjoldene minder slaaende om hans mange indtagende Fremstillinger af Kristusbarnet. Ogsaa Behandlingen er den samme som i de faa Tegninger, man er enig om at tillægge ham.

Som Portræt er Tegningen, om end langt bedre end Stikket, ikke vellykket; den skæmmes af en Manierisme i Opfattelse og Ud-

førelse, der saagodt som aldrig genfindes i Mabuses Portrætter, men hyppigt i hans Behandling af frie Æmner. At det andet af de Cranachske Portrætter, der ovenfor findes behandlede, i visse Maader kan have afgivet et Grundlag for dette Portræt, er vel ikke ganske udelukket. Hvornaar og hvorledes Binck er kommet til at udføre Stikket vides ikke. Det er det sandsynligste, at han har arbejdet direkte efter Tegningen, men næppe helt umuligt, at han har kopieret et Træsnit efter denne, der nu ikke kendes.

Det andet Portræt af Chr. II fra hans Ophold i Nederlandene er det 1525 daterede Træsnit, der er gengivet S. 76 i fuld Størrelse. Det staar det første Portræt saa nær, at der ikke kan være Tvivl om, at det ogsaa maa skyldes en Tegning af Mabuse, der i det dygtige Træsnit er gengivet med langt større Forstaaelse, end Binck har vist i sit Stik. Det er et lidt forceret livfuldt Portræt af Kongen, der ikke kan kaldes synderlig vellignende, dertil er der ogsaa i det for megen Manér. Kongens lokkede Haar og hans store Skæg, der paa den Tid endnu var ualmindeligt i Nederlandene, synes i det Hele at have været farligt for en Kunstner, der som Mabuse havde Smag for Antiken. Forøvrigt kan man maaske ogsaa her tænke sig, at et af de Cranachske Portrætter, i dette Tilfælde det lille Portræt til Det Ny Testamente, til en vis Grad er blevet benyttet, uden at dette dog hverken i portrætlig eller i kunstnerisk Henseende er blevet naaet, endsige overgaaet.

Det er et meget sjældent Blad, som ikke findes i nogen dansk Samling. Gengivelsen her er udført efter et Fotografi[1] af et Eksemplar (muligvis Unikum) paa Pergament i Städelsches Institut. Strunk kender ikke Portrættet og opfører kun (som Nr. 69) en lidet forstaaende, omvendt Kopi af Jacob Binck (Bartsch 91), som først Gustav Pauli[2] har bestemt som en Kopi efter Træsnittet. Et anonymt Stik, der tidligere ansaas for en Kopi efter Binck, har Pauli ligeledes bestemt som en Kopi efter den fælles Original.

Til disse to Portrætter af Kongen slutter sig nøje det smukke Portræt i Træsnit af Dronning Elisabeth, der ogsaa er gengivet her i Originalens Størrelse. Det er indlysende, at det skyldes samme Tegner og Træskærer og er udført paa samme Tid som Portrættet af Kongen fra 1525. Størrelsen er omtrent den samme og det er sikkert, trods alle Forskelligheder i Indramning og Portrætternes

[1] Velvilligst besørget af Hr. Rudolf Schrey.

[2] Jacob Binck u. seine Kupferstiche. Repertorium f. Kunstwissenschaft. Bd. 32.

Størrelsesforhold, ment som en Pendant dertil. Ogsaa med Tegningen til det store Stik viser det en overbevisende Lighed. Indramningen er dannet over den samme nydelige Idé og de tre putti røber her endnu tydeligere, hvem de skyldes. Alene Føddernes overdrevne Længde og den altfor stærke Fremhæven af deres anatomiske Former er Ejendommeligheder ved saa mange af Mabuses Figurer. Særlig den lille staaende Krøltop er en fuldblods Skabning af hans Kunst. Og Mabuse viser sig her fuldt ud som den udmærkede Portrættist, han er. Der er intet af den Manér, der skæmmer de to Portrætter af Kongen. Hele Bladet er overordentligt helt og smukt i Farven, og selve Portrættet virker fint og frit i den kraftige, men dog diskrete Indramming; det viser, hvormeget *godt* Italien havde at give den nederlandske Kunst. En Sammenligning med det smukke malede Portræt hos Grev Tarnowski[1] tillader os ogsaa at tro, at Ligheden er udmærket; kun er det ikke længer den unge, uprøvede Kvinde, som vi møder der. Det forgræmmede Ansigt med dets triste Udtryk og lidt bitre Træk ved Munden taler sit gribende Sprog om den Ydmygelsens og Lidelsens Tid, Dronningen siden da havde gennemgaaet.

Hvilken særlig Anvendelse Portrættet kan have haft, muligvis med Kongens Portræt som Pendant, vides ikke. Det synes nu at være ligesaa sjældent som dette. Maaske er det Eksemplar et Unikum, som lykkeligvis er bevaret her i Landet — i det Müllerske Pinakothek paa Det kongelige Bibliotek, — smukt i Trykket, men ikke helt velbevaret. Strunk giver en Beskrivelse af det (som Nr. 75). I Udlandet synes det kun at være kendt gennem den Kopi, Binck har stukket som Pendant til Kopien efter Kongens Portræt (B. 92. Strunk 74).

[1] Gengivet i: Meisterwerke der Porträtmalerei auf der Ausstellung im Haag 1903. Hrsg. von C. Hofstede de Groot, München 1903.

G. FALCK

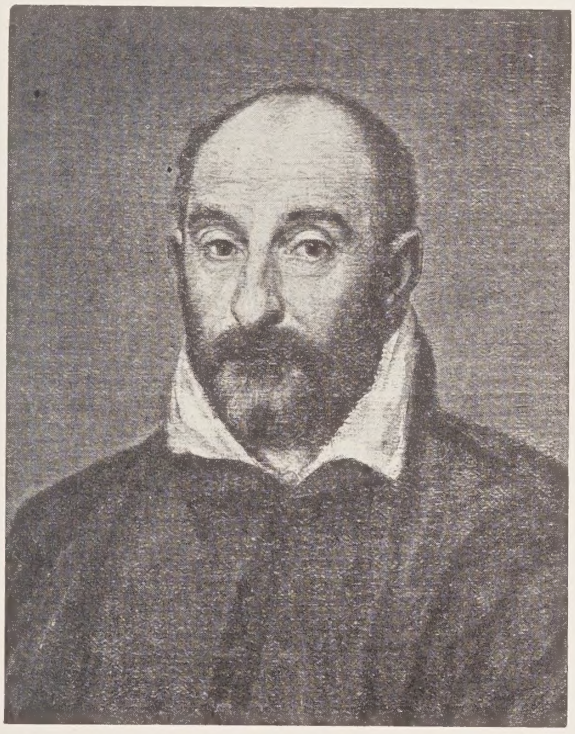
HVEM FREMSTILLER EL GRECOS MANDSPORTRÆT I KUNSTMUSEET?

Under min Syslen med gammel Bogkunst traf jeg for nylig paa en Bog af Jo. Bapt. Porta »Magia naturalis«, Neapel 1589. fol., som foruden en Del Træsnit i Teksten har et udmærket skaaret Portræt af Forfatteren. Dette Træsnit findes ogsaa i Portas Bog »Phytognomonica«, som udkom Aaret før. I Rammen om Portrættet angives hans Alder »AN.ÆT.L«.

Jeg blev straks opmærksom paa Ligheden mellem dette Træsnit og el Greco's Portræt paa den kgl. Malerisamling; ved nøje Sammenligning af Karaktertrækkene og ved at høre andres Udtalelser om den tilstedeværende Lighed, bestyrkedes jeg yderligere i den Formodning, at el Greco's Portræt af den lærde Herre forestiller Naturforskeren, Filosoffen, Matematikeren, Astrologen og Digteren Jo. Bapt. Porta fra Neapel.

I de efterfølgende korte biografiske Noter kan man ogsaa finde Støtte for Antagelsen, at Billedet forestiller ham [1].

Da Træsnittet, som angiver hans Alder til 50 Aar, sikkert ikke er benyttet tidligere end i Bogen fra 1588, kan Fødselsaaret med nogenlunde Nøjagtighed sættes til 1538. I 10-12 Aars Alderen har han ikke været nogen almindelig Skoledreng; da han allerede læste Oldtidens Filosoffer og skrev latinske Disputatser. Før sit fyldte 15de Aar har han gennemrejst Italien, Spanien og Frankrig og har da været et Vidunder af Lærdom. I de efterfølgende Aar udkommmer i Neapel flere Skrifter af ham; de første to Bøger af »Magia naturalis« menes at være skrevne allerede 1553.



I Neapel opretter han Accademia de gli Otiosi og nogle Aar senere Accademia de' Secreti, hvilket sidste han maa ophæve paa Befaling af Hoffet i Rom. Han tvinges til at rejse til Rom for at forsvare sig mod de Anklager, der fremsættes mod ham i Anledning af Accademia de' Secreti. I Rom opholder han sig i flere Aar, og disse falde sammen med el Greco's Ophold her, nemlig Aarene 1570-75. Han dør i sin Fødeby Neapel 1615.

I sine Skrifter, som omfatte mangfoldige Emner, søger han altid det Mærkværdige og Bizarre. I »Magia naturalis« eksperimenterer han med Spejle, Linser og Brænd-Glas og bereder maaske derved Vejen til Opfindelsen af Teleskopet. Desuden har han skrevet 30 Komedier og Skuespil.

Skønt Forskellen i Fremstillingen, el Greco's Portræt set lige for fra, Træsnittet i skarp Profil, er en Sammenligning mellem de

[1] Jöcher: Gelehrten-Lexicon og Michaud: Biografie universelle.

to Hoveder meget godt mulig; hertil hjælper Billedets plastiske Egenskaber, — Kraniets forsvindende Flader ere saa ypperligt formede, at man ikke er i Tvivl om, hvorledes de ville se ud, hvis Hovedet var set i en anden Stilling[1].

Ved Sammenligningen husker man paa, at der maa være en Tidsforskel paa 13-14 Aar fra Billedet til Træsnittet.

Tilfælles have de to Fremstillinger:

I. Den høje stærkt tilbageløbende Pande og Isse, som omkranses af mørkt tætklippet Haar, — paa Billedet større og tættere paa Grund af Aldersforskellen.

II. De indad hulede Tindinger, stærkere paa Træsnittet, med den stærkt markerede Aare, som paa selve Maleriet kan ses, trods Tindingefladen forsvinder.

III. Tegningen i Pandens Rynker. Øjenbrynets og Øjeæblets Form. Øjenbrynets Bue er længere paa Billedet; Farve og Lys kan forklare denne Forskel. Billedet har mørkebrune Øjne, som gør sig stærkt gældende mod den lysende gule Hud; Øjet er paa Træsnittet gengivet saa godt, at det, skønt kun virkende med sort og hvidt, næsten faar Farve.

IV. Den buede Næse og maaske allermest den karakterfuldt formede Fold fra Næsefløjen ned til Mundvigen.

At Underlæben er tykkere og mere hængende paa Træsnittet, kan tilskrives Aldersforskellen, maaske ogsaa Overmaling paa Billedet.

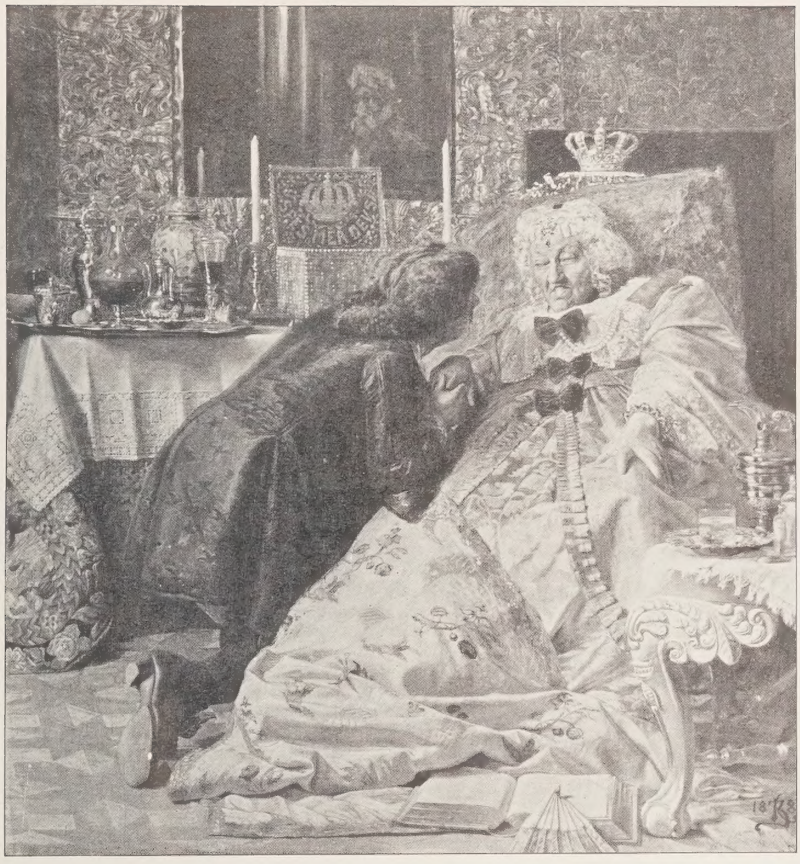
Skæggets Form og Ørernes Forhold til Øjenpartiet er fælles.

Det forekommer mig, at der foruden disse stykkevise Lighedspunkter ogsaa findes det samme harmoniske Sammenspil mellem de enkelte Træk i de to Fremstillinger.

Med Taknemmelighed mindes jeg, at den nuværende Direktør har gaaet med mig paa den kgl. Malerisamling, da jeg var Dreng. Jeg slugte begærligt, hvad jeg hørte, og jeg kom til at holde af Billeder, som jeg ellers ikke saa tidlig havde faaet Øjnene op for. Blandt andet husker jeg, hvad Karl Madsen sagde mig om el Greco's Portræt (den Gang Tintoretto's): Han ser ud, som kunde han have været Alkymist. Hvis jeg nu har Ret i ovenstaaende Linier, skal det glæde mig, at netop jeg fik Held til at fortælle Karl Madsen Navnet paa »den lærde Herre« og hvad han var.

[1] Et kobberstukket Portræt af Porta, en face, i hans »De humana Physiognomonia«, Vici Aequensis 1586, maa her paa Grund af dets ringe Kvalitet lades ude af Betragtning.

SIGURD WANDEL



MODELLERNE TIL DRONNING SOFIE AMALIES DØD

Vi var over Midten af Juli 1881, Vejret var varmt, Lyset godt, og jeg arbejdede paa første Udgave af den døende Sofie Amalie. Pandora Nielsen var Model, en gammel og grov Jomfru fra Vartov. Mange, mange Dage havde vi tilbragt sammen. Der havde været baade onde og gode. — Det var ikke let i de Dage at faa kvindelige Modeller. — Jeg vidste, at Pandoras grove Næver og hendes ganske anafrodisiske Følelser ikke passede godt med den høje Person, jeg vilde skildre. Hun havde vel nok en Gang været forlovet, men saa smak hun Kavaleren slig i Synet, at det sortnede for ham, og han blev saa borte.

Slige Vanskeligheder for Ens Billed ses ikke saa nøje straks, men nu det var stærkt fremskredet, vidste jeg det kun altfor godt. Det var ikke med ublandet Glæde, jeg studerede efter Modellen.

Aksel Helsted havde været hos mig, havde ivret mod den lange lige Linje, der delte Billedet i to Dele. Selv var jeg ked over at have malt Enkedronningen trods al velanstændig Enkedronningmaner i Rødt og Gult, mente, hun burde været i Sort og Hvidt.

Hun laa jo nok i Roskilde i sin Kiste i gult Atlask, men Vorherre havde ladet hende tabe den Underkæbe, der ikke havde villet lystre hende i at sige Sønnen sin sidste Vilje. — Jeg skulde have indset, at hun var straffet nok, og at det var bedre om hun nu blev fremstillet om end udmajet saa dog i anstændig Enkedragt.

Dage vare gaaede, Indtrykket havde fæstnet sig.

Det ringede. Pandora sad paa Tronen. Jeg ud i Gangen at lukke op. Udenfor Døren mødte mig et mærkeligt Syn. En statelig, høj og skøn halvfjerdsindstyveaarig Kvinde, klædt i en Art sort Flor, stod der. Paa hver Side havde hun en Dverg. En Søn og en Datter. Sønnen hang paa Skraa ud til Venstre, Datteren til Højre. Det var øjensynligt to rene Stakler, som, skøndt midaldrende, ikke kunde gaa ene ud i Verden.

»Er det Hr. Historiemaler Zahrtmann selv? — Jeg er Madame Svendsen med mine to stakkels Børn. Jeg har haft tolv, men de andre er døde. Jeg kommer for at spørge, om De vil hjælpe mig med min Husleje?«

»Men Madame Svendsen, det kan jeg virkeligt ikke. Hvor kan De dog finde paa at komme til mig, der sletikke har Noget?«

»Ja, men jeg har saa godt kendt Hr. Zahrtmanns Tante, den salige Admiralinde. — Hun var Hoffets Pryd. — Jeg har stoppet mange, mange Kniplinger — aa saa fine — for Admiralinden. Hun var saa dejlig. — Og saa gav hun mig altid det dobbelte af hvad jeg skulde have for dem. — Hoffets Pryd, Hoffets Pryd!«

»Ja, men jeg kan nu dog ikke hjælpe Dem. Kan ikke give een Skilling ud, der ikke er absolut nødvendig. — — Men — men der er en anden Ting, hvorved De Madame kunde fortjene Noget. Kunde De ikke lade mig male Dem. Det er sletikke svært, og De skal faa en Mark og fire Skilling Timen?«

»Gud Hr. Zahrtmann! hvor kan De tro det om mig, der to Gange har set Thorvaldsen som Gæst i mit Hjem, og som har været saa meget ved Hove?«

»Ja, Madame Svendsen, det er netop derfor, at jeg saa godt kunde male efter Dem. De har saa udmærkede Hofmanerer, og den, jeg har, er en god, men tarvelig Jomfru fra Vartov. — De vil blive brugt i Maaneder og kan lægge en pæn Skilling op. De kan godt gaa ind og se hende, der nu sidder paa Tronen, for det er en højsalig Dronning, De skal forestille, og hun er i Atlask.«

De to smaa blev dernede, og Madame fulgte efter mig ad den mørke Gang, mens jeg i Sordinoaccompagnement hørte: Hoffets Pryd, Hoffets Pryd.

Den rosenrøde Silke og det gule Atlask var paa Plads, da vi kom ind. Men de to Dronninger saa ikke blidt paa hinanden. Det mindede mig om Schiller i Mødet paa Fotheringhay. Jeg spurgte Jomfru Pandora, om Stillingen var slem, om hun var træt.

Da vi igen var hos de to Smaa, blev vi enige om, at Modellen nok vilde komme, og glad blev jeg. Hun forlod mig med adskillige Hofnej.

Endnu en Uge arbejdede jeg paa det gamle Billede. Mærkede dagligt, at jeg var i Unaade. Forat mildne Modellen fik jeg hende anbragt hos nogle Kolleger og senere paa Skolen.

Pandora blev mig dog ikke god. Hvor hun kom, fortalte hun, at hos mig var der ikke værd at være. Hun skulde skele til hver sin Side med Øjnene, skræve med Benene, lade Tungen hænge langt ud af Munden osv. osv. — En Gang traf jeg hende tilfældigt hos en Kollega. Da steg hun ned ad Brixen, gav Spidsen af Pegefinger og Langemand, sagde: »Det fornøjer mig, at man dog kan træffe paa Dem.«

Der begyndte en overmaade travl Tid. En hel ny Dragt blev komponeret, sort og hvid, saare fornem. En dejlig Buste af Frederik den Tredie blev funden. Jeg arbejdede næstendels Nat og Dag. Modellen var snaksom, havde oplevet svært meget. Jeg svarede saare lidt og tilsidst talte hun meget med store Armbevægelser og nærmest til Gulvet. — Guld og Brokade flød om hende. Hun roste og dadlede ofte, eftersom Folk havde givet hende Noget eller ikke. Skøndt hun ikke anede det, jeg hørte, hvad hun fortalte. Det gik hende, som det ofte gaar Modeller, de blive hypnotiserede, og man faar mangt og meget at vide.

I lang Tid var det om Hoffets Pryd. Det var for meget. Jeg var træt af at høre derpaa.

Saa sidder hun en Dag og taler om salig Baronesse Løvenskjold.

Denne havde vist ikke hjulpet Madame Svendsen. Ialfald var Skudsmaalet ikke blidt. »Hun var ude og inde, oppe og nede, saa selv efter hver Ting, Tjenerne havde hverken Rist eller Ro. Hun var endnu værre end Deres sali—ig — —

Aposiopese.

Hun kom ikke videre. Jeg lod mig ikke mærke med at have hørt Noget. Hun nævnede ingensinde mere Hoffets Pryd.

Madame Svendsen var født i Odense vistnok 1806. Hendes Fader var underordnet Betjent paa Slottet. — I 1815 staar hun som lille Pige i Slotsgaarden, kommer til med sin Bold at slaa en Rude ud. Skraaler. — En Herre kommer til og spørger, om hvad der er i Vejen. — Da han hører, at hun skal have mange Tamp af Faderen, siger han: »Tør dine Øjne, jeg skal lade en ny Rude sætte ind, og gaa saa med op til min Kone.«

Hun kom ind til Caroline Amalie. Var en nydelig Pige, vist nærmest vidunderlig skøn. Hun kom der ofte. Prinsen lærte hende selv Hofnej, og fra nu af blev det Sport for hende at kende Hofkresen.

Da hun var henved voxen, fik hun Plads som anden Kammerpige hos Hofdame Frøken Bertouch. Det gik saaledes til. Naaden var Klosterdame, stod sig ikke godt med Klostrets Foresatte, var mistroisk og fordringsfuld. Rig. Ejede en dejlig grøn Atlaskes Edderdunsdyne af uhyre Dimensioner. Naar hun gik iseng om Aftenen var det Kammerpigens Pligt at banke de dejlige levende Dun op ved Naadens Fødder. Naar Dunene saa igen krøb ud over Naaden, ringede hun Pigen op til Opbankning. Disse Opbankninger tog til og blev besværlige for Kammerpigen. — Mukke turde hun ikke, men saa lavede hun stille et Birkeris og lovede sig selv, at den Nat, hun blev kaldt op for tiende Gang, skulde Naaden have en Endefuld. — Det skete. Naaden var ulykkelig, vidste ikke, hvad hun skulde, gik til de Foresatte for at faa den unge Pige straffet. Svaret var: »Ja, vi skal sørge derfor, men saa maa Deres Naade lægge corpus delicti frem i Retten.«

Saa foretrak Naaden at skaffe sig en Kammerpige til, og det var Madame Svendsen.

Der var det ganske rart at være, men Naaden var lidt skør. Naar hun skulde til Hoffest, og de havde pyntet hende med Slæb og Hofslæb og hvide Sko med Ædelstene og brogede Korsbaand op ad Benene, lod hun sine Kammerpiger se paa sig forved sit store Spejl. Hun gjorde gentagne elegante Hofnej for sig selv i Spejlet og saa

skulde Kammerpigerne ogsaa frem at neje for hende: »Hvormeget tror I nu, at jeg er værd?« »Deres Naade er Ethundredeogtyvetusinde Rigsbankdaler værd.« »Det animerer mig, at I ved det.«

Hun kunde ikke fordrage, at Vindusruderne frøs til om Vinteren. Saa varmede Kammerpigerne Strygejernsbolte og satte i Karmene. — Om Foraaret var saa disse brændte og medtagne. Saa maatte den unge Pige hen at hente den gamle Malermester Svendsen. Hun var vist ganske bedaarende. — Den gamle Mand fandt hende paa Brystet, friede, og det blev meget hurtigt Ægteskab.

Naaden gjorde Brylluppet, og hendes Broder, Kammerjunkeren førte Bruden til Alteret. I Hjemmet havde Naaden Slæb, men ikke Hofslæb. Kammerjunkeren dansede første Dans med Bruden og ogsaa Moleviten. Han var dejlig med hvide Handsker. Ellers var han klam og kold om Hænderne.

Svendsen var en rig og pæn Mand. — Da de var kommen hjem om Natten, sagde Svendsen til sin Kone: »Jeg maa minde Dig om Abrahams Ord til Sara. Ved Du hvorledes de lød? — Du skal kalde Din Mand for Herre.«

Det skulde Madame Svendsen sande i mange Aar.

Straks da hun kom til mig, og jeg fik at vide, at hun ogsaa havde været Sygeplejerske, spurgte jeg hende for mit Billedes Skyld, om hun havde set nogen sidde paa en Stol og dø af Vattersot. — »Ja, gamle Overhofmarskalk Haxthausen.« — »Hvorledes døde han?«

»Ja, han tog sig tilsidst saaledes under Hjertet, laa bagover, og saa er det snart forbi. Fødderne er tykke og saa blive de blaa i Ansigtet.«

Ja, det var Svendsen. Han havde gaaet paa Akademiet med Thorvaldsen, og de var meget gode Venner, for Svendsen var ogsaa en pæn Mand. Og han har to Gange været hos os. Engang var han der af sig selv, og en anden Gang var der ogsaa Professore, og vi havde Mundkok. Men Svendsen var saa skrækkelig jaloux. Jeg har aldrig brudt mig om nogen Anden end om ham, men var der blot en ung Mand, der saa paa mig, naar jeg i Silkekjole var ude at spadsere med ham, saa slog han mig og havde meget haard Haand. Og engang spærrede han mig inde i over halvandet Aar. — Vi fik tolv Børn, men kun Frederik var lige og smuk. Nogle var dødfødte og de andre var Krøblinge. — Svendsen sagde nok, at han fortrød det og lovede ikke mere at slaa mig, naar jeg var i Omstændigheder. Men Hr. Zahrtmann, Jalousi er en Sygdom. Og det var slemt, at vi saa snart tog til København.

»Men Frederik, lever han endnu?«

»Aa nej, det gik saa galt. Han var nydelig, saa smuk ud, var flittig og hos Malermester Schmiegelow. Var en god Søn og udmærket i sit Fag. — Saa skulde Hambros Badeanstalt ved Rundetaarn males. Det havde Hastværk, og Frederik og en af hans Venner tog Overarbejdet i Pintsedagene. — De hedede Rummene meget stærkt og vidste ikke, at saa løsnede Blyet sig i Farven og blev meget giftigt at indaande. Om Eftermiddagen første Pintsedag var den anden saa syg, at han maatte bringes til sit Hjem. Frederik blev ogsaa ved anden Helligdag, men saa var det forbi med ham. Han kom iseng og laa længe, kom dog op, men kunde ikke mere virke. Schmiegelow var meget ked derover, og Frederik elskede ham. Han lavede en Tur til Frederiksborg for alle sine Svende. — Frederik var ogsaa med, men kunde ikke køre paa Jernbane, saa kørte han ene med Schmiegelow i Landauer, saa det smukke Arbejde, men kom aldrig mere ud. — Doktoren havde forlængst sagt mig, at den Morgen, han klagede over, at det gjorde ondt under hans Hjerte, var han død inden Aften. Jeg var Enke og havde alt da ikke Flere tilbage end disse to Børn, som komme med mig og som hente mig.«

»Men har nogen af dem kunnet arbejde Noget?«

»Aa nej. Jeg har lært dem lidt at binde Bøger ind, og de har hjulpet mig Noget med at ombinde det Jammersminde, som De laante mig.«

Vi levede med hinanden, og jeg mildnede Livet for hende, hvor jeg kunde. Tog ogsaa fat paa at male Leonora Christina i Mariebo efter hende som Pendant til Dronningens Død. Der var halvmørkt i Rummet og lidt døsig og hypnotiseret blev hun, talte meget med Gulvet. Var en Skønhedsaabenbaring.

»Hans Majestæt Kongen, det er en herlig Mand, Godheden lyser ud af hvert af hans Træk, Vorherre har malt hans Ansigt.« — Saa sad hun lidt. — — »Dronningen maler selv sit Ansigt.« — Jeg tror ikke, hun helt vidste, hvad hun sagde, opfattede nærmest, at hun ikke fik Hjælp af Dronningen.

I den tidlige Del af sit Ægteskab havde hun været ved en af Frederik den Sjettes Hofkomedier, havde haft Christian den Niende paa Armen.

Men ogsaa havde hun set ved Prinsesse Carolines Sølvbryllup Frederik den Syvende komme ind og give Prinsesse Vilhelmine Haanden: Godaften Vilhelmine.

En Dag sagde hun til mig: »Hvis Hr. Zahrtmann tillader, bringer jeg Dem imorgen en umaaleligt fornem Dame. Hun er gift med en Skolelærer ude i Sælland, men jeg vil overlade Dem at gætte, hvem De har til Gæst. Kun vilde jeg gerne bede, om vi saa maa faa Chokolade.«

Det blev bevilget.

De kom sammen. Der var en vis Lighed. At se til var de omtrent lige høje skøndt Madame Jensen i Virkeligheden ikke var høj. Hun havde et lille Hoved, meget faste Træk, blodrød i Ansigtet, var ogsaa nok elegant, men vraltede ikke lidt. Blev af Madame Svendsen behandlet med udsøgt égard. Vi kom til Chokoladen, talte om forskellige Ting. Madame Svendsen var den, der bød rundt,

tog absolut ikke nogen Ting før den Anden. Begge talte den Dag, om hvad der var annyiò, et Udtryk, jeg ikke før havde hørt i Madame Svendsens Mund. — Efter Løfte Dagen iforvejen fulgte vi begge den sjældne Gæst baade gennem hele den lange Gang og den store Forhal helt ud til Gadedøren. Jeg bukkede for den Ubekendte, som af Madame Svendsen fik flere meget følte Hofnej.

Vi saa efter hende langt henad Gaden.

»Ved De nu, hvem det var? — Naa ikke? — Det var Højsalig Frederik den Syvendes Halvsøster. Hun har Dupuys herlige Røst, og hun gaar ikke paa Fodfladen men paa den udvendige Side af Foden som Prinsesse Lottgen.«

I Halvtredserne var hun Vaagekone i fornemme Huse. Da Koleraen var her, var hun stærkt knyttet til Amaliegade og havde set en Mængde Mennesker dø om sig. Særligt mange norske. — Det kunde være rørende at høre hendes Fortællinger. Hun vaagede hos en rig Kones eneste Søn, en Dreng paa tretten Aar. Han døde vistnok af Difteritis. Moderen var lille og korpulent. Da Lægen kom, væltede hun sig over ham og slog af al Kraft.

Et andet Sted døde Kammerherren. Fruen var gerrig og vilde lægge ham i Kisten i et smudset Lagen.

Deres Naade, nu har jeg været Vaagekone i mange fine Huse, og Kammerherren var en proper Mand. Han skal i et rent Lagen, om jeg saa selv skal lægge det til.

Hos mig var hun en herlig Model. Havde virkeligt udmærkede Manerer. Elskede at være Dronning og sidde paa Tronen.

En Dag kom nuværende Lensgrevinde Friis op til mig med en Dame. Jeg talte nærmest med denne, saa ikke ret, hvad der var mellem de Andre. — Da de var gaaede, uden at Madame Svendsen anede, hvem det var, sagde hun: »Den unge Dame havde virkelige Hofmanerer.«

»Hvorledes det, Madame Svendsen?«

»Hun nejede lige saa dybt for mig, som jeg for hende. Og hun nejede først.«

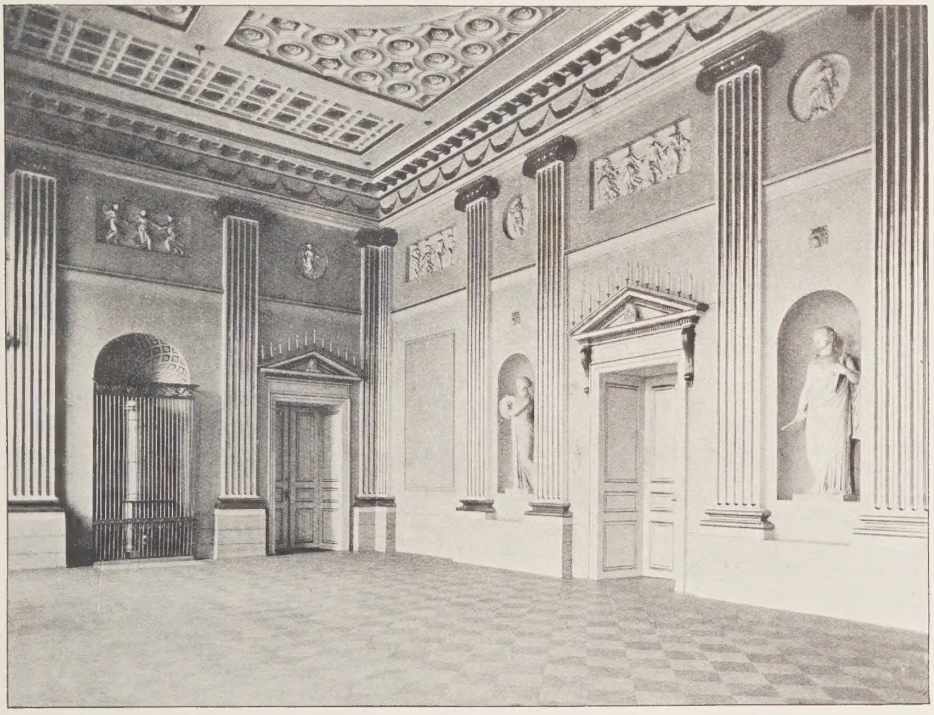
KRISTIAN ZAHRTMANN

ABILDGÅRD OG CHRISTIAN VIII'S PALÆ

De fire palæer om Amalienborgpladsen var oprindelig, skønt bygget af fire forskellige privatmænd, hverandre fuldkommen lig i det ydre og i hovedsagen også ens i planer og den indre arkitektur. Denne ensartethed har de, efter at de fra slutningen af det XVIII. århundrede er kommet i offentligt eje, kun bevaret for facadernes vedkommende, det indre er, til skade for planernes ro og skønhed, blevet ombygget og forandret i dem alle. I deres nuværende tilstand giver de tilsammen et broget billede af hele udviklingen i dansk dekorationskunst ligefra rokokoens tid — Moltkes og Schacks palæer — over Louis XVI.-stilen — Moltkes og Levetzaus palæer til Hetschs kedsommelige empire, der findes spredt i dem alle, og den besynderlige smag for gotik fra midten af forrige årh. — Zeltners »gotiske« værelse i Levetzaus palæ — op til vor egen tid, der dog heldigvis endnu ikke har sat dybe spor af sin stil eller mangel på stil. Mens bygningernes planer oprindelig var klare og naturlige har efterhånden delinger af større rum i flere mindre, nedbrydning og opsætning af skillevægge o. lign. frembragt en påfal-

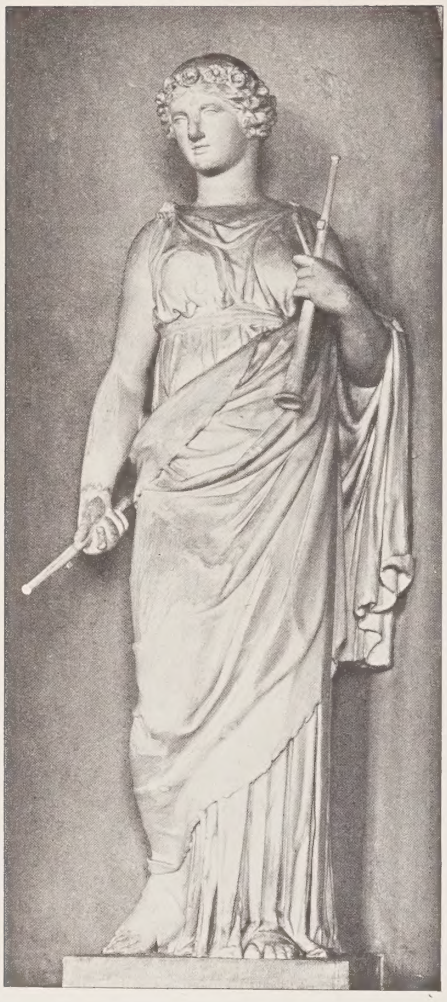
dende forvirring og uklarhed med hensyn til rummenes beliggenhed og indbyrdes forhold. Den første og væsentligste forringelse i denne henseende skete ved ombygningen i slutningen af det XVIII. årh., da kongen og kronprinsen erhvervede Moltkes og Schacks, arveprinsen Levetzaus palæ. I disse bygninger, der i sig selv var ret små, havde den oprindeligt enkle og naturlige udnyttelse af rummet skabt de bedste pladsforhold. Eigtved har, ligesom franske arkitekter fra den tid, der har været hans forbilleder, holdt sig til renæssancetraditionen, som Palladio har formet i ord, når han siger, at ethvert hus med en god plan har i midten, i bygningens smukkeste parti, nogle rum, i hvilke alle de andre munder ud, som de alle fører til. Disse rum kaldes forneden indgangsrum, i første etage salene. Disse skal være meget større end de andre rum, da de tjener til fest, medens indgangsrummene er bestemt for dem, der venter på at træffe husets herre. I en kreds til begge sider lægger man de mindre rum, de mindste i bygningens fire hjørner, hvor de virker ligesom fire småtårne. Ganske i overensstemmelse hærmed har planerne været i de oprindelige Amalienborgbygninger, således som vi endnu kan se af grundridsene i den utrykte del af den danske Vitruv. Gennem de tre døre i palæernes midterpartier er man fra pladsen kommet ind i den store forhal — der i Moltkes palæ var smykket med en halvkreds af søjler — og hærfra ad to eller tre trapper op i stueetagens niveau, ind til de på begge sider liggende rum. Over denne indgangshal findes i første etage den store festsal, kendetegnet i facaden ved søjlesmykningen, og til haven en smallere lang sal. Når man betænker, at der yderligere ved siden af forhallen i hvert palæ findes et anseligt trapperum, der giver plads for trappen fra stuen til første sal, og videre til mezzaninen, vil man se, at det for Eigtved ikke kom an på at udnytte pladsen i størst mulig udstrækning til beboelse, men på at udvikle hvert led i bygningen så stort og frit, at der dærved skabtes indtryk af god plads. Anderledes blev det imidlertid, da kongefamilien efter Christiansborg Slots brand 1794 skulde benytte de tre nævnte palæer; det galdt nu om at få det mest mulige ud af den ringe plads, og man greb dærfor til den udvej at hæve gulvet i forhallen, idet man samtidig anbragte en kælder nedenunder og omformede dørene ud til pladsen til vinduer; man fik på den måde stueetagens største rum draget med ind i beboelseslejligheden. Adgangen til palæet skete nu gennem den ene af portene ved siden. Samtidig hærmed forhøjedes de tidligere énetages bygninger

mellem palæerne og hjørnepavillonerne med en etage. Kun Brockdorffs palæ, der på den tid tjente til søkadetakademi, lå endnu nogle år med de lave mellembygninger, indtil Magens efter kongl. resolution $^{23}/_{10}$ 1801 førte dem op i samme højde som de øvrige. Ham skyldes altså den nydelige lille stue med tøndehvælvet, kassetteret



loft, som findes i en af mellembygningerne ved dette palæ. Men når har den øvrige gennemgribende ombygning af Brockdorffs palæ fundet sted, ved hvilken den store trappe er blevet flyttet og den smukke spisesal med den doriske pilasterudsmykning og det kassettesmykkede loft er blevet til?

Da Brockdorffs palæ »således kom at ligne de øvrige 3de« kunde man sige, at palæerne pånyt virkede efter deres bestemmelse, der bl. a. var den »at pryde den kongelige Støtte« midt på pladsen, som der blev skrevet på kobberpladen i det Brockdorff'ske palæs grundvold. Men det siger sig selv, at facaderne forringedes både ved midterindgangens lukning, hvorved bl. a. de grimme kældervinduer anbragtes ovenover de brede trin, der nu ingensteds fører hen, og ved mellembygningernes forhøjelse, der gør artikulationen af hver palægruppe meget mindre rig og levende.

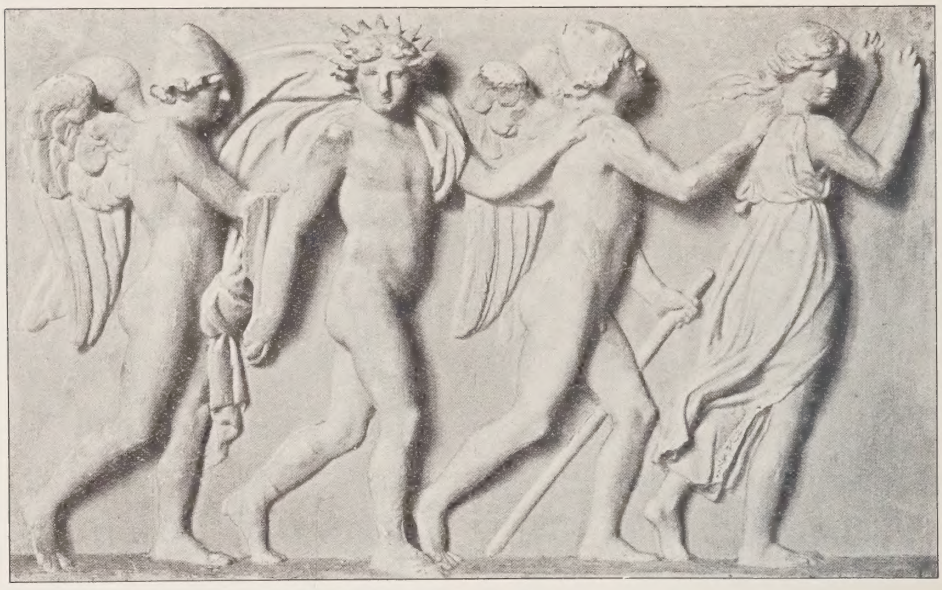


Ombygningen af Schacks og Moltkes palæ foretoges som bekendt af Harsdorff, der samtidig opførte kolonnaden mellem dem. Arveprinsen overdrog dærimod indretningen af Levetzaus palæ til Abildgård. Desværre synes alt hvad der angår dennes forhold til slottet hyllet i en tåge, som det vil være vanskeligt at trænge igennem, da de papirer, der nærmere kunde belyse hans arbejde ved palæet, vistnok er forsvundne. Kun arveprinsens kasseregnskaber (rigsarkivet) og et par løse blade giver en smule underretning om det. Men heldigvis er det, som er af større betydning end regnskaberne, værket selv, bevaret, dels den indre arkitektur, således som den endnu ses paa stedet, dels væg- og dørmalerier, der dog alle er nedtaget fra deres pladser og for størstedelen fjernede fra bygningen, og endelig har vi en stor række meget smukke udkast i bly eller vandfarve til disse dekorationer, alle i kobberstiksamlingen. — Næsten alle udkastene hører til dekorationerne på første sal, kun tre synes at angå stueetagen og et enkelt facaden mod pladsen. Udkastene til værelsedekorationer i stueetagen viser, at Abildgård hær ligesåvel som på første sal agtede at fjerne rokokoformerne helt og holdent og sætte sin tids stilformer ind. Imidlertid fik af en eller anden grund stuetagen dog lov til at beholde den gamle rokokodekoration, der forøvrigt ikke er af nogen synderlig finhed og ikke på nogen måde kommer op ved siden af den i Christian VII's palæ. Kun rummene i første etage er blevet forandrede af Abildgård, men da til gengæld også så grundigt, at intet af den ældre dekoration er blevet tilbage.

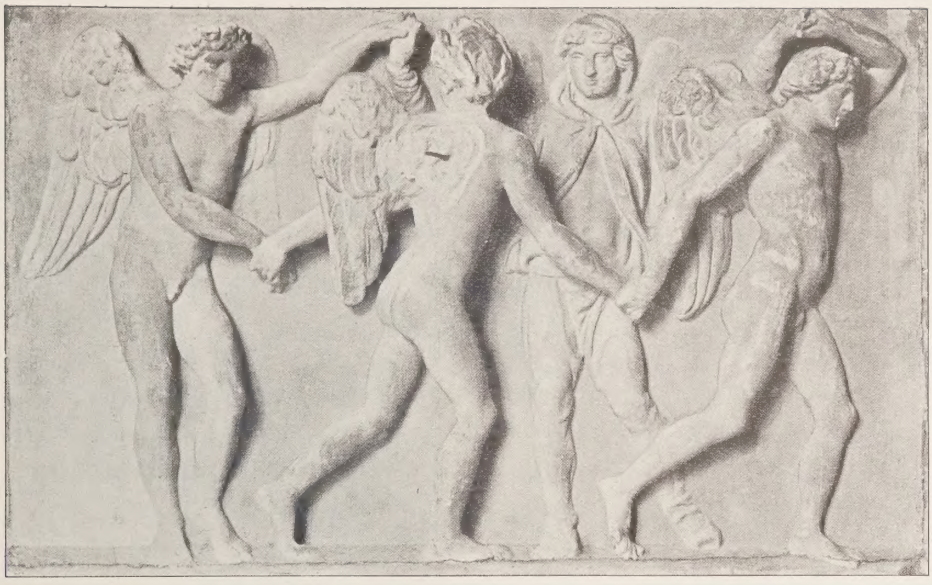
Utvivlsomt har palæet, da arveprinsen købte det, været forfal-

dent. De summer, der udgives til dets reparation og ombygning er i hvert fald meget betydelige. Der udbetales i årene 1794—96 Abildgård c. 36000 rd. til arbejde i palæet, men tillige ses det af kasseregnskaberne, at en kaptajn Lange modtager c. 60000 rd. »til palæet« i samme tidsrum. Denne Lange er utvivlsomt identisk med en på den tid meget kendt murmester Philip Lange, og det synes altså som om Abildgård virkelig har haft den egentlige ledelse som arkitekt, uden at man dog kan vide noget om, hvor megen bistand han har haft til dette arbejde. De betydelige byggearbejder, der udførtes før 1794 på Sorgenfri, var af arveprinsen ikke overdraget til Abildgård, men til Meyn, og vi ved altså intet om at Abildgård tidligere skulde have haft med arkitektonisk virksomhed at gøre. Dærimod ved vi at han i slutningen af 90'erne har ledet forskellige byggearbejder — gården Nytorv nr. 5 kom under tag 1799 — men også, at han på denne tid havde bistand af en faguddannet arkitekt, Hornbeck (se »Fra arkiv og musæum« I. 429). Så meget er under alle omstændigheder sikkert, at det er Abildgård, der har givet arbejdet i Christian VIII.'s palæ dets særlige kunstneriske stempel, og at såvel søjler og pilastre som døre, gesimser og lignende bygningsled er gjort efter hans tegninger.

Hovedrummet paa første sal, tillige det rigest udsmykkede og det bedst bevarede, er den store gallasal, der ligger over den tidligere forhal og altså vender ud til pladsen (afb. p. 93). Det er et enestående værk i dansk dekorationskunst, enkelt og kraftigt i anlæg og inddeling, festligt og livfuldt i detaillerne. En fladt profileret basis, der løber hele salen rundt, bærer en række pilastre, hvorved der skabes



en inddeling af de store vægflader; på hver langvæg findes to par, på endevæggene to enkelte; i hjørnerne af salen støder to halve pilastre mod hinanden. Den parvise anbringelse af pilastrene på langvæggene var givet på grund af vinduernes plads, idet på hver vinduspille to pilastre indrammer et spejl. Tilsvarende hærtil har kunstneren da i væggen ligeoverfor anbragt to nicher til statuer, indrammet på samme måde. Afstanden mellem pilasterparrene er omtrent dobbelt så stor som den mellem de enkelte pilastre og denne er igen det dobbelte af hver pilasters bredde. Disse enkle forhold giver den lodrette inddeling af væggene megen kraft og en sikker rytme, og har krævet omhyggeligt arbejde fra Abildgårds side, da han ikke selv var herre over grunddimensionerne, men arbejdede med et givet rum. På de korte vægge har han af denne grund måttet nøjes med at holde afstanden mellem de enkelte pilastre på hver side af kakkelovnsnicherne ligeså stor som mellem parrene på langvæggene, således at pladsen til dørene ved siderne er blevet kneben. Han har foretrukket dette fremfor at forskyde pilastrenes stilling således at de slet ikke havde noget forhold tilfælles med dem på de andre vægge. Vandret deles væggene ved et enkelt bånd, der løber helt rundt og afskærer den øverste tredjedel af væggen fra gulv til gesims. Over de joniske kapitæler ses en lav arkitrav, frisen dærover er smykket med svære guirlander. Loftet er ornamenteret med runde og mangekantede kassetter i stuk, grupperede i flere partier



uden om et cirkelrundt midterparti, der gennemstråles af radier. Abildgårds overordentlige sans for rent geometrisk ornamentik har fået et pragtfuldt udtryk i dette store loft (c. 13 × 9 m.), hvis inddeling er så fin og levende, at det trods de kraftige motiver ikke virker tungt eller trykkende. Hans benyttelse af den art rigt udviklede ornamentale motiver er ofte dristig, han lader dem gøre sig gældende med fuld styrke, idet han regner med at en sikker og harmonisk udformning af dem gør deres tilstedeværelse berettiget. Det gælder også dette på en vis måde meget dominerende, men i sig selv overmåde rytmisk inddelte loft.

Som gallasalen nu står, virker den uden farver, kun med hvidt og forgyldning; denne er anvendt i stor udstrækning, på pilastrenes basis, kannelurer og kapitæler, på guirlander, konsoller og kassetter. Imidlertid viser de fortrinlige udkast til dekorationen, at Abildgård havde tænkt sig en kraftig farvevirkning også i denne sal. På alle udkastene har væggene en stærk gul farve, istedet for den kedelige grå, de nu bærer. Pilastrenes fælles basis har sikkert haft en mørk, blålig tone. Men navnlig har han bragt farve ind i interiøret ved anvendelse af draperier. Af et inventarium over palæet (rigsarkivet) fra 1798 ser man, at der har været blå damaskesgardiner for døre og vinduer og stået blåt betrukne sofaer ved den ene væg. Udkastene viser også dette og giver i det hele taget så klart et billede af salens oprindelige tilstand, at man på grundlag af dem kunde

bringe alt tilbage til den rigtige og smukke skikkelse. Måske vilde dog moderne farveneurastenikere vige tilbage for denne klang af guld, gult og blåt. Abildgård frygtede imidlertid ikke de stærke farvevirkninger, men han forstod at anvende dem således, at de ikke blev brutale.

Bag gallasalen strækker sig i samme længde, men ringere dybde den såkaldte appartementssal. Væggene er i denne som i de andre rum berøvede deres oprindelige farve og betrukne med et mønstret stof, i udkastene har Abildgård prøvet forskellige farver, rimeligvis har han fastholdt de grønne vægfelter, i inventariet kaldes stuen den grønne. I vægfelterne har været indsat malerier, ligeledes over dørene, gardinerne har været karmoisinrøde, loftet endelig er ensartet malet med mangekantede og firkantede kassetter, hvis bund er forgyldt, mens det øvrige er hvidt. Frisen dækkes af en kraftig planteslyngning, håndværksmæssigt set fortrinligt Arbejde.

Til hver side af denne sal ligger et audiensgemak, det østlige kaldes i 1798 det violette. Det er siden den tid blevet en del forandret, bl. a. stod dengang i en vægniche den Florastatue, som nu findes på trappegangen og som er en gengivelse af en antik i museo capitolino i Rom. Men endnu er frisen bevaret, udmalt med rankeslyngninger og griffe, samt loftet, der viser et broget sammensat ornamentalt mønster, i hvilket oktogoner, kvadrater og rhomber, fyldte med forskelligtformede rosetter, spiller mellem hverandre i et indviklet, men dog regelbundet mønster. Virkningen er omtrent som af disse arabiske mosaikker, der tilsyneladende, men også kun

tilsyneladende, danner ubundne, improviserede ornamenter. Også til dette loft findes et prægtigt udkast, men af en rigere farvevirkning, igen af gult og blåt.

I denne side af bygningen fortjener endnu et smukt lille loft, i et forgemak, opmærksomhed, det er gjort efter et lignende skema, som det store i gallasalen, ligeledes i hvidt og guld, men udkastet viser grønne, blå og gule farver.

Vest for appartementssalen kommer vi ind i det egentlige audiensgemak, som blev udsmykket med særlig omhu — der findes en halv snes forskellige blade med udkast til dets dekoration — men nu virker des fattigere, da vægmalerier, tronstol[1] og draperier er forsvundne. For at fremhæve tronstolens plads har Abildgård på hver side af den anbragt joniske søjler, til hvilke der på væggen svarer pilastre — en måde at dele rummet i en sal, som er velkendt fra Louis XVI.-interiører, men som vistnok heldigere lader sig anvende i længere sale; i audiensgemakket er rummet mellem vinduerne og søjlerne kvadratisk. Overensstemmende med disse små forhold er søjlerne og pilastrene slankere end i gallasalen, kannelleringen finere. I frisen ses nu et tarveligt rankeornament, i lignende stil som palmetteornamentet i loftet; begge er sikkert malede i en senere tid, dels har Abildgård ikke slået sig til tåls med så nøjsom en dekoration af frise og loft i dette særlige festrum, dels stammer så fladt og blegt et arbejde ikke fra samme dygtige håndværkeres hænder, som har malt lofter og friser i de andre rum. Ti disse kassetter, ranker og griffe er malt

[1] Resterne af tronbaldakinen findes endnu i palæet.

med plastisk kraft og bredde, så at de udfylder deres plads og virker sammen med de led, der er virkeligt plastisk udformede, tandsnit og konsoller. I audiensgemakket er derimod frise, gesims og loft svagt, som det står nu. Udkastene viser også, at Abildgård har tænkt sig loftet helt udmalet. I det første sæt har han anvendt søjler med korintiske kapitæler, væggene har han tænkt sig let grønne med store gråblå felter, i hvilke igen er indsat dørstykker og tapetmalerier; på blå grund i frisen er anbragt et levende og elegant tegnet rankeornament. De korintiske kapitæler har imidlertid fyldt for meget i den lille sal og han har istedetfor anvendt den joniske orden. Malerierne sidder nu i kraftigt malede blå felter, der atter står mod en gul baggrund; i frisen ses små putti, der bærer svære guirlander. Rummets livlige farvevirkning er yderligere blevet forhøjet ved gardiner af lilla atlask, den forgyldte tronstol med rødt fløjel og det store trongardin af samme stof foret med hvidt atlask.

Af en ganske særlig yndig, graciøs pragt er udkastene til det lille sydvestlige hjørneværelse, der støder op til audiensgemakket. Det tjener nu til sølvkammer, men har i sin tid været »prinsessens blå kabinet« og, gemt inde bag de mere pompøse festrum, forenet Louis XVI.-stilens fest med pompejansk ynde og fortrolig karakter. Vinduet, der oprindelig fandtes på den korte væg, er blevet dækket, og på dets plads anbragtes en niche med spejl, indrammet af et stort »tyrkeblåt« draperi. I nichen stod en sofa, betrukket med stof af samme dybe og kraftige blå og tilsvarende gardiner, uden kapper, enkelt ophæftede ved hjælp af snore med hvide kvaster, indrammede vinduerne. Væggenes bundfarve var blegrød, i et stort lyseblåt felt på hovedvæggen var indsat et billede, som omrammedes af forskelligt farvede striber. Væggenes lette toner har passet til rum-

mets lidenhed og dannet en god baggrund for de kraftigere farvede draperier og betræk. Men rummets charme er yderligere i høj grad blevet forøget ved anbringelsen af et tøndehvælvet loft. Han har vel lært virkningen af en sådan vexel af loftsformer at kende ved studium af Palladio, der så hyppigt anbringer hvælvede sale side om side med fladt dækkede rum, idet han tillige ofte varierer loftshøjden ligesom Abildgård gør i Spurveskjul, hvor den midterste tøndehvælvede stue er højere end de andre. Hvælvingen i det »blå kabinet« er som sædvanlig malet med kantede kassetter i grønblå og sølvskinnende farver. Frontespicen over døren er rundbuet i tilslutning til loftets form.

For fuldstændigheds skyld skal nævnes, at Abildgård ligeledes har indsat en tøndehvælving i et lille værelse til gaden, nuværende dronningens garderobe; en regning til arveprinsen viser, at også dette loft har været malet og forgyldt, nu er det hvidt. På samme måde har sikkert også andre af de rum, der nu savner udsmykning, været dekorerede, måske findes disse dekorationer endnu under lofternes gips.

Under omtalen af palæets udsmykning har vi hidtil forbigået en del, der er af væsentlig interesse, nemlig dels skulpturerne, dels væg- og dørmalerier. Af skulpturer findes der endnu, stående på deres plads i to nicher i gallasalen, to muser, Euterpe og Terpsikore, i noget over naturlig størrelse (afb. p. 94 og 95), på trappegangen ligeledes i nicher fire forskellige kvindefigurer. En af dem er den tidligere nævnte Flora, en anden fremstiller en antik kvinde, åbenbart i færd med at ofre, idet hun har tildækket sit hoved og bærer en skål i venstre hånd. Det er mig ubekendt, hvem der har udført den. De to andre statuer på trappen, antikke kvindefigurer uden nogen attributer, er ligesåvel som de to i gallasalen udført af Thorvaldsen efter

Abildgårds ide (afb. p. 98 og 99). De findes nævnte i Thieles katalog over Thorvaldsens værker og samme forfatter refererer den kendte anekdote om Sergells besøg i palæet og forbavselse ved at se Thorvaldsen opmure disse smukke statuer à la prima i sten og stuk. Det har sikkert været statuerne i gallasalen, Sergell således har beundret, de er absolut de bedste og står endog langt over de andre. Forskellen mellem de to par er så stor, at næppe nogen vilde antage dem gjort af samme hånd på samme tid. Bevægelserne er ubestemte og uklare i trappestatuerne, draperierne tørt og stift behandlede og i kompositionen uden samklang med legemets bevægelser, ansigterne med den høje, bare pande og hårets lange lokker er udført i en vis skematisk form, der bringer en til at tænke på empiren. Absolute modsætninger hertil er Euterpe og Terpsikore.

Disse sværtbyggede, kraftige kvindefigurer, hvis bevægelser er brede og tyngede, men harmoniske, er overordentlig udtryksfulde og har en lyrisk holdning og kraft, som slet ikke minder om empirens sirlighed, men er udtryk for den Sergell-Abildgårdske følelse for antikken og evne til uden at give os nogen Bismag af arkæologi at levendegøre antikken så naturligt som hverken Thorvaldsen eller andre nordiske kunstnere har formået efter den tid. I virkeligheden forekommer disse to statuer mig at indtage en meget mærkelig plads i dansk skulpturs historie. Gjorte af Thorvaldsen ved indgangen til hele hans store livsarbejde røber de en opfattelse af formen, af det plastisk runde og dybe, som han, der altid senere virker ved rytmisk linjeføring — et virkemiddel, han til gengæld anvender med den fineste skønhedssans — ikke oftere har lagt for dagen. Der er utvivlsomt megen ynde og levende bevægelse i den lille gipsstatuette på Nysø, som er afbildet i Repholtz's bog og skal være fra 1817, fremstillende en bacchantinde med tamburin, en figur, der i kompositionen minder noget om Terpsikore fra Christian VIII.'s palæ, men man føler dog bevægelsen i figuren som komponeret over en enkelt buelinje fra tå til isse; denne spinkle linje viser sig som skelettet, når man søger det formelle grundlag frem; Terpsikore-figuren er ikke bygget over så enkelt og usammensat et skelet, dens masser skyder sig frem eller tilbage og anskueliggør på fyldig måde en dybde i rummet, ikke en linje i en reliefflade.

Den store modsætning mellem de to statuepar i Christian VIII.'s palæ, som sikkert begge er udført af Thorvaldsen, kan selvfølgelig kun forklares ved, at de to i gallasalen står i meget nærmere forhold

til udkast af Abildgård end de to andre, der rimeligvis er komponerede af Thorvaldsen selv. Det kunde da ligge nær at antage to bronzefarvede statuetter i gips, der findes i Thorvaldsens musæums kælder, og er udkast til de to statuer af Terpsikore og Euterpe, for arbejder ikke fra Thorvaldsens men fra Abildgårds hånd (afb. p. 100 og 101). Der er kun ringe forskel mellem dem og de udførte statuer, de har allerede i fuldt mål de plastiske egenskaber, der findes i de store, og de adskiller sig efter min mening ligeså meget fra de andre mindre arbejder af Thorvaldsen fra hans ungdomstid, som de store adskiller

sig fra de to andre kvindefigurer. Bedst egnet til sammenligning er måske en lille gruppe i gips, fremstillende en siddende kvinde, der giver to nøgne drenge at drikke (afb. p. 103). Thorvaldsens musæum har købt den på auktionen i 1850 efter Abildgårds enke, og efter en familjetradition, som Weilbach meddeler, skal den være modelleret af Thorvaldsen under Abildgårds direkte vejledning. Hvornår den er blevet til, ved vi ikke, men efter behandling og motiv, der er beslægtet med det ene relief på frihedsstøtten og genoptaget af Abildgård flere gange i halvfemsernes midte, er det rimeligt at antage, at den er gjort ikke længe før Thorvaldsen blev Abildgårds hjælper ved udsmykningen af arveprinsens palæ. At den er i høj grad påvirket af Abildgårds stil er øjensynligt, dærfra stammer det smukt sammensmeltede i figurernes bevægelse; men ved siden dæraf er der en vis spinkelhed i linjen, navnlig i kvindefiguren, som allerede så tidligt røber Thorvaldsens stil; af den bredde og næsten sensuelle kraftudfoldelse, som findes i statuetterne af museme, og som er så typisk Abildgårdsk, er hær ikke spor.

En enkelt af figurerne i denne gruppe, nemlig den største af de to drenge, viser en svaghed i opfattelsen af figurens sammenhæng, som genfindes både i et ældre og i et senere arbejde fra Thorvaldsens ungdomstid, hvorved vi — gennem et længdesnit — kan fastslå, at Thorvaldsen ikke dengang kunde forme en figur igennem med en sådan sans for den organiske og dekorative helhed, som findes i musestatuetterne. Der er i den nævnte drengefigur en løshed i lemmernes forhold til kroppen, noget usikkert i deres proportioner og tilhæftning til legemet, som også findes i udpræget grad i Amorrelieffet fra 1789 (gengivet i dette årsskrifts 2. bind). Motivet til Amorfiguren er lånt fra Abildgårds Amorfigur, som vi nu kun kender fra en lille studie, men medens den viser os en drengefigur, der vel er overdreven slank, men har en graziøs flugt og helhed i linjen, falder figuren på Thorvaldsens relief i flere stykker, navnlig brydes sammenhængen i hofterne[1]. Pâny møder vi denne svage form i det ene af de nedenfor omtalte relieffer fra 1794, årets tider, hvor den vingede dreng længst til venstre er så usikkert opfattet og så brudt i bevægelsen, at man i grunden kun kan se et meget ringe fremskridt fra 1789, da han modellerede Amorfiguren.

[1] Abildgård har igen lånt sin Amorfigur fra antikken; på et vægmaleri, som han har lært at kende gennem et stik i det 1779 udkomne bind af det store værk om udgravningerne i Herkulaneum og Pompeji, ses Apollo med lyren, støttet til en pille — tydeligt forbilledet for Abildgårds komposition.

Endnu et af Thorvaldsens ungdomsarbejder er signeret 1794, nemlig relieffet med Numa og Egeria, der dog egentlig stammer fra 1792 og således er samtidigt med Herakles og Omfale-relieffet. En vis kraft i formen i disse arbejder kunde synes at nærme dem til musestatuetterne og -statuerne, dog er det kun tilsyneladende. Den fyldige, men alligevel bløde og svage modellering af relieffigurerne holder sig til overfladen, og disse figurer har ikke den udprægede, strenge, arkitektoniske holdning, som er ejendommelig for statuetterne og giver dem en plads helt for sig. Ved siden af dem får Herakles og Omfale-relieffet næsten et præg af rokoko.

Thorvaldsens ungdomsarbejder viser en interessant, uafladelig brydning mellem påvirkning udefra, især fra Abildgård og en udpræget personlig stil, som jo senere gør sig så sikkert gældende i hans store livsværk, men allerede tidligt kan spores, allerede i gruppen af moderen med de to børn. Hvor betydningsfuldt end arbejdet under Abildgård i Christian VIII.'s palæ har været for ham, søger han dog igen tilbage til sin egen form. Gruppen af Bacchus og Ariadne, fra 1798, har samme stilfærdige lyrik som den 5—6 år tidligere udførte gruppe, men også samme mangel på gennemmodellering og fast arkitektonisk holdning. Så stærk påvirkningen fra Abildgård end har været, er han altfor bundforskellig fra ham til for alvor at kunne optage hans stil.

Vi kender ingen af de plastiske arbejder, Abildgård har udført — bl. a. modellen til frihedsstøtten — og savner således materiale til direkte sammenligning med de to statuetter. Tilskrivningen af Frederiksborgmusæets Ewald-statuette til Abildgård beror jo kun på gætning og har ingensomhelst sandsynlighed for sig. Vi kan da ikke komme videre end til at fastslå at disse små arbejder ligesåvel som de efter dem udførte statuer i den grad røber Abildgårds stil og er så langt udover hvad Thorvaldsen på den tid formåede at yde i selvstændigt arbejde, at de kunstnerisk set helt og holdent står for Abildgårds regning. Med dem har han gjort en ypperlig indsats i dansk skulptur[1].

Foruden de nævnte skulpturer findes i gallasalen en række gipsrelieffer, indmurede tæt oppe under frisen, dels firkantede med tre eller fire dansende kvindefigurer, dels runde med en enkelt dan-

[1] Statuetternes historie oplyser intet om deres ophavsmand. De kom til Thorvaldsens musæum 1855 fra Kunstakademiet og er rimeligvis de samme som nævnes i kataloget over Clemens' ejendele 1832, i hvilket de kaldes ungdomsarbejder af Thorvaldsen. I Thieles katalog er de ikke nævnt.

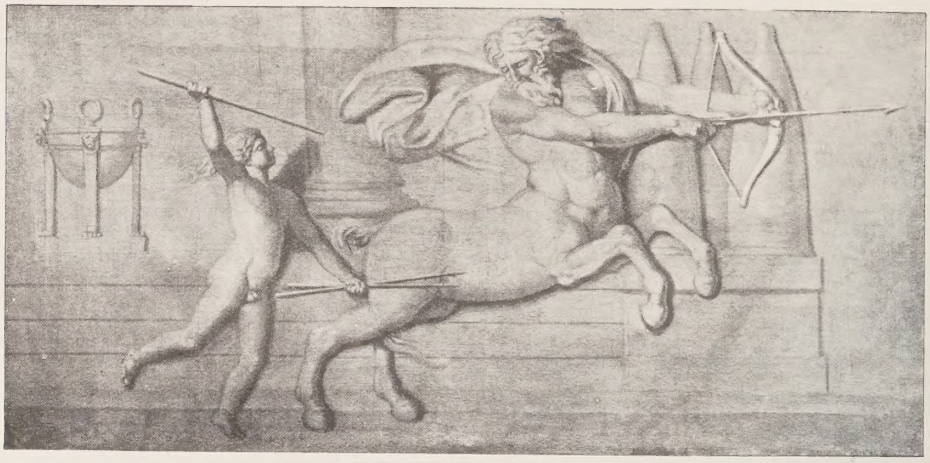
sende. Også de er vel gjort efter Abildgårds udkast, i meget højt relief for at kunne virke trods afstanden, meget fast modellerede og med en bevægelse og fart i linjerne, som i høj grad bidrager til at skabe fest i det store rum. Motivet er lånt fra det antikke berømte Borgheserelief, som nu er i Louvre, og som man møder gang på gang i det XVIII. årh. i kopier og mere eller mindre frie gentagelser, til vægge, kaminer, lofter o. s. v. I København findes det, dog også i omarbejdet form, i spisesalen i Erichsens palæ endog to gange. For reliefferne i Christian VIII.'s palæ, er det borghesiske relief dog kun et grundlag, der er fuldkommen frit benyttet, ligesom andre antikke motiver er sammensmeltet dærmed. Hvem der har udført dem ved jeg ikke.

Endelig er det lykkedes at fremdrage de to gipsrelieffer, årets og dagens tider, som er gjort af Thorvaldsen og har været anbragt i en af salene (afb. p. 96 og 97). På hver af dem ses fire vingede figurer, på det ene, dagens tider, tre nøgne drenge, en med en solglorie kendetegnet som middagens genius, medens kvindefiguren længst til højre formentlig fremstiller natten, på det andet, årets tider, fire drenge, af hvilke den ene, med klæder på, vel symboliserer vinteren. Disse ganske smukke arbejder er, omend påvirkede af Abildgård, dog vistnok ret selvstændigt komponerede og udførte af Thorvaldsen.

Sammen med disse relieffer fandtes i palæet fem malerier, malte gråt i gråt, som tidligere har siddet i vægfelter, uvist i hvilke sale. Resten af tapet- og dørmalerierne blev solgt efter Caroline Amalies død sammen med andre ting fra palæet og købt af Jørgen Leemejer, hvem vi således kan takke for, at de endnu er bevarede. Efter hans død har de henligget ubemærkede på et loft i Frederiksborg slot, indtil de for ganske nylig er blevet fremdragne for nu at blive istandsatte. Hvor alle disse malerier har været anbragte, kan vi ikke længere fastslå, skønt udkastene i kobberstiksamlingen nok giver nogle oplysninger i den henseende. Vi ser dem nu løsrevne fra de farverige omgivelser, til hvilke de er malt og i hvilke de har skullet gøre sig gældende. Det er da intet under, at nogle af dem nu synes mere kraftige i behandlingen og grovere i farven, end de har virket på de for dem bestemte pladser. Vi må huske på, at de dels som dørstykker har været anbragt i en ret betydelig højde, dels som tapetmalerier har været direkte indsat i et felt, der har været betrukket med et kraftigt farvet stof. Men nogle af dem tåler udmærket godt at ses enkeltvis. Det gælder navnlig de nævnte fem grisailler, der

fremstiller scener af Achilles's historie og ubetinget hører til Abildgårds bedste kompositioner. Der er fortrinlig flugt i linjerne og alligevel plastisk hold i de to, der fremstiller Thetis dyppende Achilles i Styx (afb. p. 107) og Chiron, som lærer ham at bruge bue og spyd (afb. p. 108); i det første virker linjerne i landskabet dejligt sammen med Thetis's figur, og den gamle flodgud, der ses bred og frontalt, slutter smukt denne bevægelse, sender den dæmpet tilbage i billedet ligesom et ekko. Til denne tunge rytme i landskab og figurer er Abildgård forøvrigt blevet inspireret ved antikke fremstillinger af samme motiv, bl. a. et relief i Kapitolmusæet. Billedet af Chiron med den unge Achilles er ligeledes af en fortrinlig rolig, dekorativ virkning, både figurerne og baggrundens metæ og spina, der betegner stedet som den antikke hippodrom, er jævnt udbredte over billedets flade, på en måde som bringer Poussins stil i ens erindring med dens mærkelige dybe følelse, der holdes tilbage i en ejendommelig dvælende form ved den intelligente og gennemtænkte komposition og behandling. Således er bevægelsen i den unge Achilles's figur med de forskelligt rettede spyd, hvis linjevirkning er udmærket, på engang dæmpet i bevægelsen og dog energisk gennemført.

De andre billeder er kompositioner med flere figurer, et af dem viser i en fortrinlig gruppe Priamos på knæ for Achilles, bag hvis stol to tjenere står (afb. p. 110). Bevægelsen i linjen fra den knælende til den siddende figur stanses ved de to stående, en virkning så enkel som den netop passer til fortællingens enkelhed; tillige er figurerne på denne malede reliefflade så smukt udfoldede i billedplanet, Achilles mest, som hovedfiguren, at kompositionens ringe dybdevirkning ikke føles som en mangel; der er kun to trin ind i



dybden i dette billede, mesterligt enkelt og naturligt givet i de to stående figurer længst til venstre, der ganske simpelt er anbragt som kompositionens hjørne. En lignende smuk forståelse for den valgte bundne reliefform viser billedet af Achilles, der segner om for Paris' dræbende pileskud (afb. p. 111). Denne figur forekommer mig at være af stor skønhed, drejningen af hovedet, så at man ser det, ikke i en spinkel profil, men i en bred forkortning, er en fortrinlig malerisk ide. Hvor dejligt er ikke den pludselige virkning i dybden, som angives ved denne tilbagebøjning af hovedet, igen mildnet ved den halvprofil, der er malet tæt op til. Sligt røber en i dansk kunst fuldkomment enestående evne til at skabe malerisk samlet, stor stil.

Det femte billede fremstiller Achilles siddende i kvindedragt mellem Lykomedes' døtre (afb. p. 109); Odysseus bevæger sig henimod ham fra venstre og rækker ham krigerhjelmen. Er virkningen af de to dominerende profilfigurer, der svarer så symmetrisk til hinanden, måske noget tung og klodset er til gengæld Achilles, der synes at vågne, da han får sværdet i hænde, og de to kvinder i baggrunden med smykkeskrinet meget smukt formede; blot en detaille som skjoldets cirkel, der virker sammen med den siddende figurs linjer, viser en overmåde sikker, kunstnerisk tænksomhed.

Ligesåvel som disse billeder er størstedelen af de på Frederiksborg fundne malt af Abildgård egenhændigt. Det kunde ligge nær at antage, at Abildgård ved denne lejlighed havde anvendt elever i betydelig udstrækning, men i hvert tilfælde er 17 af de 24 figurbilleder, der findes dærude, malt af ham selv. Weilbachs antagelse,

at han ikke skulde have udført noget billede lige siden slotsbranden 1794 indtil 1800, er altså ganske forkert, i de første af disse år har han endog arbejdet ret virksomt med penslen. Weilbachs antagelse stammer fra Abildgårds udtalelse i et brev til Thorvaldsen år 1800, hvori han siger, at han ikke har malt, siden Thorvaldsen sist så ham; Thorvaldsen rejste dog først fra København i August 1796, men selv dette tidspunkt kan selvfølgelig ikke give noget holdepunkt med hensyn til Abildgårds virksomhed, ti man kan ikke med nogen grund tage denne brevytring bogstaveligt. Også senere, i 1802, ytrer Abildgård til August Hennings, at han aldrig maler, og maler han noget, brænder han det. Dog finder Hennings senere i hans atelier såvel de fire store Terentsbilleder som andre mindre. Forskellighed i de billeder, der findes på Frederiksborg, gør det netop sandsynligt, at han ikke har malt dem alle i samme snævre tidsrum, men at nogle er en del senere, nogle år måske, end andre. Som et sådant bindeled mellem kunstnerens produktion i tiden omkring 1790 og den efter år 1800 er disse billeder af særlig interesse, ti hær savnede vi sammenhængen. Foruden de nu fundne billeder kendes kun enkelte andre, malte af ham i dette tidsrum, dog sikkert efter 1796, nemlig de tre smukke dørstykker, fremstillende de tre religioner, i Moltkes palæ, og egenhændige er vistnok også fire dørstykker fra samme tid i Grøns ejendom, Holmens Kanal.

At dømme efter de få billeder, der med sikkerhed stammer fra tiden 1790—94, allegorien på Christian VII.'s regering, Amor og Venus omfavnende hinanden, Jupiter, der vejer menneskenes skæbne, har denne periode været afgjort uheldig for Abildgård som maler,

de nævnte billeder er kedelige og i farven af en besynderlig kompakt og intens voldsomhed, uden charme. Dærimod maler han i 1800 sine Voltairebilleder, der viser både kraft og finhed, bredde i behandlingen forbundet med smuk stoflig virkning og ynde; dærmed begynder den række af billeder, som gør hans livs siste ni år til hans mest produktive og i kunstnerisk henseende værdifuldeste. Mellem disse to så forskelligartede perioder er alle billederne i Amalienborgpalæet blevet til.

I motiverne minder et par af dem, som er ovale af form, om de allegoriske kvindefigurer fra år 1800, der fremstiller filosofien, retfærdigheden og teologien. I ganske lignende stilling sidder i disse ovaler en kvinde med en murkrone på hovedet og en med en halvmåne over håret. Som pendant til dem en Neptun og en Amor. Alle fire er holdt i stærke, tildels grelt changerende farver, der på sine steder virker livligt og dekorativt, men i andre, især i Amorbilledet, er kompakte og tunge som i de nogle år tidligere malte billeder. Et par af dem har været indsat i væggene i det rigt udsmykkede trongemak. Fra dette stammer også fire dørstykker, som fremstiller fire verdensdele; de står i malerisk stil de foregående meget nær, billedet med Europa på tyren minder ved sit blegrøde og blå om allegorien på Frederik V.'s regering (c. 1788). Amerika, en liggende kvindefigur i et tropisk landskab, har i håret et par ildrøde fjer, der i farvepragt kappes med Asiens lakrøde turban, grelle og påfaldende farvevirkninger, som Abildgård aldrig senere anvender og som kun kan forklares, når man tænker på billedernes plads og desuden erindrer farven i Venus og Amorbilledet,

hvis stærkt kolorerede pilekogger genfindes ved »Asiens« side. Det fjerde viser os Afrika, i en negers skikkelse, og har måske været det kraftigste og smukkeste, men synes at have lidt en del.

Fire billeder med årets tider kan måske antages for senere, i hvert fald er deres farve langt doucere og mere harmonisk. Meget smuk er således sommeren, en liggende kvindefigur, der efter sydlandsk skik er fremstillet med segl og neg i hånden; billedet er helt stemt i let gråt og brunt, det er rigt på toner omend farverne er få. Også de andre årstider er fremstillet ved liggende kvindefigurer, foråret strøende blomster, efteråret persende druer, medens vinteren — et besynderligt billede — symboliseres ved en kvinde med hvidt flagrende hår, som mod en baggrund af mørke sneskyer kravler frem på begge knæ, dryssende sne ud af hænderne. Abildgård benytter hyppigt meget udprægede og stærke figurmotiver, som han med sin store, i studium af antikken og renæssancen opøvede sans for figurstil udarbejder så klogt, at selv temmelig sære kompositioner kommer til at virke holdningsfuldt; også dette billede af vinteren har måske mere stil end man ved første øjekast vil tilkende det. I motiverne er disse fire årstider nært beslægtede med billederne af samme emne i Grøns ejendom.

To billeder, på hvilke man ser en nøgen siddende mand imod en baggrund af træer, den ene med en puddel ved sin side, den anden med et timeglas i hånden, er smukt komponerede og kraftigt formede, det første tillige meget smukt i farven, der er behandlet med en vis tørhed og egalitet, som senere kommer meget stærkt frem i nogle af Abildgårds mytologiske malerier, fx. Alexander og Diogenes-billederne. Det gælder dog i endnu højere grad en blå-

klædt liggende Minervafigur, der er holdt i store, tyndt malede, rolige farveflader, i hvilke penselen og behandlingen slet ikke gør sig gældende; også selve farveklangen er monoton. Det er et af de smukkeste af disse dekorative billeder, pendant til de tre dørstykker med Vulkan, Ceres og Merkur, som nu er i privateje, tidligere har været i Leemejers besiddelse og uden tvivl ligeledes stammer fra arveprinsens palæ.

Et par store grisailler med antikke figurer, af hvilke nogle bærer skuespillermasker, er på sine steder så nænsomt og smidigt behandlede, at der heller ikke for deres vedkommende kan være tvivl om, at de stammer fra Abildgårds hånd; en række andre grisailler er i deres nuværende tilstand så ukendelige, at det er umuligt at dømme om dem, et par af dem viser nydelige kompositioner, den ene, måske også den anden, lånt fra en antik gemme, der er stukket i museo fiorentino; den fremstiller en gammel mand, der synes at ville afstraffe to smådrenge, som slås. Også til ornamentale billeder med kærrer, trukne af forskellige dyr og omgivne af putti, er motiverne hentede i antikken.

Endnu i årene 1797 og 98 udbetales der foruden de tidligere nævnte summer yderligere 14 700 rdl. til Abildgårds arbejde i palæet; og i Maj 1797 skriver Sergell (Göthe: Sergell pag. 268) til hans og Abildgårds fælles ven Ehrensvärd, at Abildgård er sysselsat med anordninger og bygninger i arveprinsens palæ. Rimeligvis er arbejdet kun i de store træk blevet fuldført i de første par år, medens adskillige detailler i den maleriske udsmykning først efterhånden er blevet tilføjet; hærmed stemmer jo også den betydelige forskel i billedernes stil.

Dette store dekorationsværk viser Abildgård stående på en ganske selvstændig plads imellem datidens arkitekter. Hans trang til at bruge farver, ofte endda voldsomme, i hvert fald meget lyst og skarpt klingende og hans glæde ved den rigt virkende ornamentik sætter ham udenfor den linje i datidens kunst, der betegnes ved navnene Harsdorff—C. F. Hansen. Også Harsdorff ynder ganske vist at anvende en rig ornamentik, men den er tør og farveløs i sammenligning med Abildgårds og i den henseende følger C. F. Hansen ham. Har den antikiserende og palladianske stil i dem fundet begavede fortolkere, så er Abildgård snarere blevet inspireret af den franske Louis XVI.-stils fornemme og beherskede form. De interiører, han har skabt, har med al deres fest og pragtudfoldelse virket roligt, måske også

noget tungt i forhold til rokokoens på en gang graciøse og bestemt formede rigdom i Moltkes palæ, men broget og levende i forhold til vor empires grå toner.

Hærhjemme har han næppe fundet noget forbillede for sit arbejde, men han har lært den franske Louis XVI-kunst at kende på stedet allerede under sit ophold i Paris i 1777 og har forøvrigt i talrige stik fundet det fuldstændige grundlag for sit værk. Alle disse friser med rankeslyngninger, denne elegante anvendelse af perlesnore, tandsnit og andre antikke motiver, af konsoller med bladornamenter o. s. v. finder vi bestandigt i de yndefulde franske Hoteller fra denne tid. Også til de rigt varierede og morsomme kassettemotiver, som han har anvendt overalt på lofterne, har han fået ideen ved synet af franske dekorationselementer, rimeligvis har han kendt Deneufforge's store ornamentværk fra 1757, i hvilket denne »tyve år forud fastslog formlerne for den såkaldte Louis XVI. stil« (Gaston Schéfer i »Les arts« 1912—13) og i hvilket man genfinder disse på engang bundne, flittigt gennemførte og fantasifulde ornamenter.

Det vilde også være meget fristende at antage, at Abildgård, der gennem sine svenske bekendtskaber var så vel kendt med forholdene i Sverige og fulgte dem på så tæt hold, var blevet inciteret til at skabe noget hærhjemme usædvanligt ved den rige svenske »gustavianske« dekorationskunst. Så vidt jeg ved, foreligger der imidlertid intet vidnesbyrd om at Abildgård nogensinde har været i Stockholm, hvad der er besynderligt, når man tænker på hvor nøje han var knyttet i venskab navnlig til Sergell, men også til andre betydelige svenskere fra den tid. Det er jo imidlertid muligt, at han dog engang før 1794 — ti efter den tid er det ikke sket — har løsrevet sig fra sine bøger og besøgt sine svenske venner og ved den lejlighed også lært rum at kende som Palmstedts teater i Gripsholm slot, der udførtes allerede i 1781 og er mere beslægtet med Abildgårds arbejde end samtidige dekorationsarbejder i Danmark, fx. i Brockdorffs palæ eller Erichsens palæ; dog selv om vi forudsætter, at han ikke af selvsyn har kendt dette og lignende gustavianske monumenter, er der under alle omstændigheder ingen tvivl om at han har erfaret så meget om dem, at man kan tale om en slags påvirkning fra den side; netop på den tid, da han var sysselsat med planerne til rummene i palæet, i sommeren 1794, fik han besøg af Sergell, med hvem han utvivlsomt har drøftet sit arbejde og som

meget godt kan have givet ham impulser ved omtale og demonstration af sine samtidige landsmænds kunst.

Også den uhyre interesse, med hvilken Abildgård studerede antikken — så kraftigt et adjektiv er ikke for kraftigt, når talen er om en interesse, der vel endog på hans tid var enestående — har sat sine spor i disse dekorationer. Vi har allerede set, at adskillige detailler og motiver er hentede fra antikke kunstværker, men også på andre måder mærker man hans kendskab til oldtidens kunst. Især har levningerne af Pompeji og Herkulaneum været af stor betydning for ham. Dog benytter han dem ikke på samme måde som mange kunstnere fra den tid, der efterligner de senpompejanske stilarters lette ornamentik og direkte anvender de pompejanske vægges fantasiarkitektur, arabesker og grotesker; vægdekorationerne i Løveapoteket og Erichsens palæ giver exempler på benyttelse af pompejanske motiver af denne art hærhjemme på Abildgårds tid, og i udlandets dekorationer fra slutningen af det XVIII. årh. ses mangfoldige gange den samme ornamentik, sammensmeltet med elementer af renæssancens arabeskkunst, der bestandig havde været levende og skudt nye skud. Et par udkast af Abildgård, i hvilke kandelabre med svævende ringe om og lignende pompejanske motiver er brugt, viser, at han også har prøvet på at følge denne tidens mode; men de står omtrent alene mellem hans tegninger, og vi har let ved at forstå, at denne dekorationsmaner, som senere hen så glimrende bragtes til anvendelse i Thorvaldsens musæum, ikke kunde passe Abildgård, der altid stræbte mod svære kunstneriske virkninger. Men når han fx. i »prinsessens blå kabinet« har delt væggen i felter og midt i et af disse igen har anbragt et billede med antikke figurer, simpelt indrammede af flerfarvede striber, så er dette en dekorationsform, som han har lært af den pompejanske »siste stil«. Og i adskillige af de billeder, der har tjent til udsmykning af rummene, ses en tydelig påvirkning af billederne fra Pompeji og Herkulaneum. At disse har spillet en meget stor rolle for Abildgård er sikkert, og en stedse større og større; netop i billederne fra Amalienborgtiden dukker denne pompejanske billedstil frem, for senere at blive mere og mere udpræget i billederne fra perioden 1800 til hans død i 1809. Det blev af største betydning for Abildgård som maler, at han lærte antikken at kende gennem resterne af dens malerkunst; og det viser hans ægte maleriske instinkt, at han ikke, som så mange af samtidens kunstnere, søgte at påtrykke

sine malerier en blodløs, antikiserende skulpturstil, men tværtimod forstod at danne sig en virkelig farve- og kompositionsstil af antikken. De egentlige vidnesbyrd hærom foreligger imidlertid først fra den tid, der følger efter Amalienborg-perioden, og omtalen af dem hører ikke hjemme hær.

LEO SWANE

Cardelli. Trippel. I. Busch.

THORVALDSENS FØRSTE ROMERTID

Fra Thorvaldsens første fire Aar i Rom kendes foruden nogle Kopier efter Antiken kun en lille Gruppe i Gips. Naar man husker paa Thorvaldsens senere mægtige Skabertrang og Frembringelsesevne er dette Forhold meget iøjnefaldende. Det kan dog næppe kun forklares ved almindelig Dovenskab. I et Brev fra Oktober 1800 til Abildgaard forsvarer Kunstakademiets Protegé sig mod Beskyldninger, der verserer i København, om at han ikke er flittig. Allerede et lille Aar efter at han var kommet til Rom, i Januar 1798, havde han i et Brev til Abildgaard givet en Forklaring paa sin tilsyneladende Uvirksomhed: han forsøgte at gøre sig bekendt med »det Hele og de fornemste Dele« og han havde stiftet Bekendtskab med adskillige Kunstnere og andre Personer, som interesserede sig for Kunsten. At disse Ord ikke var tomme Undskyldninger fra Thorvaldsens Side fremgaar tydeligt deraf, at han et kvart Aarhundrede senere opfordrede Kunstnerne til ikke straks at kaste sig over Arbejdet, naar de kom til Rom, men først at se sig godt om, hvis Livet og Kunsten ikke skulde blive dem fremmed og deres Ophold ganske forfejle sit Maal.

Hvilke Kunstværker studerede Thorvaldsen og hvilke Kunstnere kom han sammen med i disse første Romeraar, der lagde Grunden

for hele hans senere Udvikling? Fire Kvindebuster, som findes i Thorvaldsens Museums Magasin giver Bidrag til Løsningen af dette Spørgsmaal. De er alle fire opførte i Museets Katalog som Thorvaldsen? og har øjensynligt alle været i Kunstnerens Eje fra hans unge Aar.

Den første forestiller en ung Dame med stort buklet Haar, iført Datidens antikiserende Klædedragt. Den skyldes vel ikke nogen Mesterhaand, men er præget af den almindelige Fornemhed og Holdningsfuldhed fra det 18de Aarhundredes Slutning. Hr. Victor P. Christensen har venligst gjort Forf. opmærksom paa, at der i hans Artikel om den hidtil lidet kendte italienske Billedhugger Cardelli findes en Gengivelse efter den selvsamme Buste i et Marmoreksemplar, som tilhører Grev Knuth Lilliendahl. Busten forestiller en Grevinde Knuth og er modelleret 1796. Cardelli døde allerede et halvt Aar efter at Thorvaldsen kom til Rom, men gennem Zoega var Thorvaldsen forinden traadt i Forbindelse med ham. Traditionen melder, at den danske Billedhugger skal have kendt et af de sidste Arbejder, som hans italienske Kollega udførte, en Amor og Psyche, og beundret det som et af de skønneste af den moderne Skulpturs Arbejder, han havde set.

At denne Tradition øjensynligt har Ret fremgaar deraf, at Thorvaldsen har ejet endnu et af Cardellis Arbejder. Den anden af de nævnte Kvindebuster i Museets Magasin er utvivlsomt gjort af den samme Haand som Busten af Grevinde Knuth. Behandlingen af Haar, Øjne, Klædedragt er ganske den samme.

Den tredie Buste er den betydeligste af dem alle. Den forestiller ligeledes en ung Kvinde, men er intimere i Opfattelsen og mere sober i Behandlingen end Cardellis Arbejder. Atter her skylder Forfatteren Hr. Victor P. Christensen Tak for en Henvisning til den schweitziske Billedhugger Trippel, der som ganske ung kom til København og blev Elev af Wiedewelt. Efter ni Aars Ophold i Danmark rejste Trippel i 1771 til Rom, hvor han døde i 1793, men hvor hans Ry levede, da Thorvaldsen halvtredie Aar senere kom til den hellige Stad. Busten i Thorvaldsens Museum minder om Trippels Buste af den 12aarige Dorothea Schlöszer, der kun 17 Aar gammel blev en lærd Doktor i Filosofi. Trippel er i sine Reliefkompositioner stærkt paavirket af antike Sarkofager og har en for det 18de Aarhundredes Slutning mærkværdig enkel klassisk Ro og sluttet Form over sine Buster, af hvilke Thorvaldsen ikke er forblevet upaavirket.

Ophavsmanden til den fjerde og sidste Buste er nem at bestemme, idet der paa dens Bagside findes Signaturen »I. Busch fec. Romæ 1796«. Johan Jürgen Busch stammede fra Mecklenborg, men uddannede sig ved Kunstakademiet i København, hvor han i 1783 vandt den mindre Guldmedaille. Han er omtalt i Friederike Bruns »Tagebuch über Rom«. Fru Brun skriver under Januar 1796 »Efter min Anskuelse kopierer denne brave Kunstner Antiken med det rigtigste Blik og den frommeste Troskab og Ærefrygt, og hans Maade at behandle Marmoret paa er mandig og ædel. Senere gjorde han min Buste, der er saa lig, at man ligesaa godt kan tegne min Silhouet efter dens Skygge som efter min egen«. Skulde Busten i Thorvaldsens Museum, en svær, materielt udseende Matrone, virkelig være et vellignende Portræt af den europaberømte æteriske Skønaand Friederike Brun? Man kan ikke tvivle, naar man sammenligner den med det bekendte Billede af Ida Brun, der staar i Attitude foran en Piedestal med Moderens Buste, et Billede som tidligere har været tilskrevet I. L. Lund, men som L. Bobé har bevist skyldes G. F. Hetschs Fader, den würtembergske Portrætmaler P. F. Hetsch. Busten, som Ida Brun bekranser, er nøjagtigt den samme som den, der ejes af Thorvaldsens Museum. Et Marmoreksemplar findes endnu i Familiens Eje, hos Enkefru A. Brun.

En Gruppe af Amor og Venus i Museets Skitsesamling giver et betydningsfuldere Bidrag til Forstaaelsen af den Kunstverden, i hvilken den danske Billedhugger levede under sin første Romertid. Den lille Gruppe er fornem og morsom i Opbygningen, fin i

Formen og maaske nok saa interessant som mange vidt berømte Arbejder af Thorvaldsen. Den har hidtil kun været omtalt en Gang i Litteraturen. I sin iøvrigt saa fortræffelige Bog om Museet, skriver Galschiøt, at dens Tilblivelsestid er usikker og fortsætter »I Begyndelsen af 30erne syslede Th. med Tanken om at gøre en større, af flere Figurer sammensat Gruppe med Venus som Midtparti, maaske er den fra den Tid«. Undersøger man Gruppen nærmere, er det imidlertid klart, at den staar i Forbindelse med Thorvaldsens Ungdomsarbejder i København. Amor er i den Grad en Ætling af Abildgaards Genius, at han synes at have sin rette Plads paa Frihedsstøtten. Venus er derimod gjort i en anden, roligere, nyere Stil, hendes Skikkelse har sit Forbillede i Carstens, hvis lille Atropos Statuette har det samme Motiv med de forneden korslagte Ben, en lignende Torso og de samme skraa Skuldre. Det er en bekendt Sag, at Thorvaldsen, da han var kommet til Rom, dyrkede Carstens, kopierede hans Tegninger og laante Motiver fra ham til flere af sine Kompositioner. Emil Hannover har træffende paavist, at denne Afhængighed af »den lille Holstener« dog ikke satte noget blivende og afgørende Præg paa den danske Kunstners Arbejder. I den første Romertid spiller denne Paavirkning imidlertid en stor Rolle. Tydeligst er den i »Jason« fra 1802, hvis Helteskikkelse man atter og atter træffer paa, naar man gennemblader et Værk med Gengivelser efter Carstens Kompositioner.

Men foruden Paavirkninger fra Carstens er der i Jason en stærk iøjnefaldende Paavirkning fra Antiken. Den montecavallinske Jason blev den træffende kaldt af Samtiden efter de to antike Dioskurer paa monte cavallo i Rom, af hvilke Thorvaldsen selv kopierede den ene i lille Maalestok. Der er fornylig fremkommet et snurrigt Vidnesbyrd om, i hvor høj Grad Jason var bygget direkte over Antiken. Thorvaldsen sagde engang til en Ven: »Ved Du hvorfor Jason aldrig blev færdig, skøndt jeg havde modtaget Penge for den?« »Nej«. »Jo jeg hadede den Statue, for han var lavet af Tobak. Jeg vilde vise mig, førend jeg forlod Rom. Jeg løb daglig til Vatikanet og og slugte, hvad jeg kunde af Antikerne, og saa mig ikke om paa Tilbagevejen. Nu kilede jeg paa og snusede den hele Dag for at pirre Nerverne. Der var ikke det mindste af mine egne Tanker paa hele Statuen, og da det skulde være stort, anstrengte jeg mig langt over Evne og var syg« (N. Dahlhoff: I. B. Dahlhoff. Kbh. 1916. II 222). At Thorvaldsen i en mere fremrykket Alder maatte se saaledes paa

dette sit Værk, er ganske naturligt. Han erindrede de talrige Vanskeligheder, der havde optaarnet sig under Statuens Fuldendelse og kunde desuden ikke længere betragte den som sit rette Barn.

Jason, der som bekendt er udført i over naturlig Maalestok, danner sammen med andre Arbejder fra 1802-04 en lille Gruppe, hvis kunstneriske Karakter er meget forskellig fra Thorvaldsens senere fredelige og skønne Liniekompositioner. Nogle Buster, ligeledes i kolossal Maalestok, Relieffet med Briseis der føres bort fra Achilles, Skitsen af Achilles og Pentesilea, til alle disse Arbejder har Thorvaldsen laant Motiver fra forskelligt Hold, fra en Tegning af Flaxman, fra den antike Gruppe af Menelaos med Patroklos Lig, men de er alle præget af ganske den samme barske og strenge Stil, der lægger Hovedvægten paa kraftige bredt udfoldede Legemer med stive og stærke Lemmer. Paa samme Tid kopierede han i sin Skitsebog romerske Sarkofager og tegnede — paavirket af Antiken og af Canova — Kompositioner med rigt bevægede Grupper, Kvindeskikkelser med vældige Lægge og Arme og Mænd med muskuløse Bryderlemmer. Thorvaldsen var i disse Aar i en mægtig kunstnerisk Gæring. Først i 1805 fandt han, gennem Udførelsen af en Række Grupper og Statuer i under naturlig Maalestok, den afklarede Stil, der blev hans Kunsts Kendemærke og som erobrede hele Europa.

Disse Betragtninger skulde tjene til at bestemme det omtrentlige Tidspunkt for Venus og Amors Tilblivelse. Paa den ene Side viser Gruppen stærk Tilknytning til Carstens og til Arbejderne fra København, som han forlod i 1797, paa den anden Side er den mere udviklet end disse, men bærer dog endnu ikke Præget af den voldsomme Fordybelse i antik Kunst, som Arbejderne fra 1802-04 vidner om. Gruppen maa saaledes falde i de berømte uvirksomme første Romeraar og passer af andre Grunde ogsaa godt ind her, i det den har Lighedspunkter med den lille fortryllende Gruppe af Bacchus og Ariadne fra 1798 og ligesom denne og en Række Tegninger fra de næstfølgende Aar behandler to Figurs Problemet. Naar Amor og Venus i Fremtiden bliver udstillet sammen med Thorvaldsens øvrige Ungdomsarbejder, vil det vise sig, at Gruppen fra Aarhundredskiftet ikke hører til de ringeste af disse.

MARIO KROHN

HEROSFIGURER AF C. F. STANLEY

I Slutningen af det 18. Aarh. da Antiken havde holdt sit Indtog i Hjemmene, blev Skulpturen den fornemste Prydelse, fordi den kunde give Rummet et stærkere Præg af Linieskønhed end Farven alene formaaede det. I saadanne efter Modens Krav udstyrede Hjem fandtes mere Skulptur end man i vore Dage kender det. Den dekorative, ofte forgyldte Sofa havde paa hver Side Statuer, paa Væggen hang Gibsmedaillons og paa Speilenes Konsoller stod Buster. Paa Billeder fra saadanne Hjem ses undertiden en Statue, der fremstiller en næsten nøgen Krigerskikkelse med Kyrads og Hjelm ved Siden. Støttet til Sværdet og med Sejrskrans i Haanden, staar han med stolt Holdning og ser sejrsbevidst frem for sig.

I det norske Tidskrift Kunst og Kultur 1910 Hefte 2 findes blandt de skønne norske Jærnovne, der er gengivet, en Ovn, som danner Fodstykket til en Figur, der ganske svarer til den ovenfor beskrevne. Det lader jo formode, at det er en populær Figur fra Tiden, man har for sig, og undersøger man Sagen nærmere, faar man sin Formodning bekræftet. Randers Museum ejer en lille Biskuitfigur fra kgl. Porcelainsfabrik med samme Emne, ganske vist er den slemt defekt, men nydelig og fin i mange Enkeltheder, som Tidens Biskuitfigurer var. Den samme Figur findes i Nationalmuseet i Stockholm i Biskuit fra samme Fabrik, men større og ændret. Det er altsaa virkelig en kendt og yndet Fremstilling fra en Tid, der ligger før Thorvaldsen, og den betegner ved sin klassiske Virkning noget nyt. Endelig findes i den kgl. Porcelainsfabriks Modelkammer en Række Figurer, som alle gengiver samme Emne, men indbyrdes er meget forskellige.

Sammenligner man nu alle disse Figurer fra Porcelainsfabrikken, viser det sig, at de alle er Variationer af det samme Skulpturarbejde. Man var den Gang ikke saa nøjeregnende. Kunstnerne paa Fabriken lavede om paa Figurerne efter deres eget Forgodtbefindende og Publikums Købelyst. Sammenligner man disse Biskuit-

figurer viser det sig at Figuren i Randers (Fig. 1) er den mest nuancerede og detaillerede i Behandlingen, den er 17 Ctm. høj, signeret med Bølgelinierne og A. H. 1784, hvilket formentlig betyder A. Hald, som var en af Fabrikens Modelleurer. Foruden Hald har endvidere I. Schmidt 1784 formet den samme Figur[1]. I Fabrikens Modelsamling har man den tilsvarende Figur, men i moderne Afformning og maaske med et andet Udtryk end Figuren i Randers. Dernæst har vi Figuren i Stockholm; den er i større Udgave, ifølge velvillig Meddelelse fra Nationalmuseet 29 Ctm. høj og signeret I. Holm, en af Tidens kendte Billedhuggere, der arbeidede for Fabriken. Et andet Exemplar af samme Type ejes af Hr. Museumsdirektør K. Madsen, den er foruden Holms Navn mærket med et T stemplet ind i Figuren (Fig. 2).

Medens der paa de førstnævnte Figurer er anbragt en Fane bagved, som ikke findes paa Kakkelovnsfiguren, ejer Porcelainsfabriken en Figur af samme Type som I. Holms, men uden Fane og med en ændret Stilling af Krans og Sværd og paaskrevet Liebe & Vaterland, efter Ligheden at dømme maa den ligeledes være udført af denne Kunstner (Fig. 3). Endvidere ejer Fabriken et tredje Exemplar af samme Figur atter i en ny Variation, idet Figuren nu har taget Kransen i højre Haand og har faaet Fanen paa Skulderen, antagelig for at gøre Emnet mere klart for Publikum. Til Paaskrift bærer Figuren Liebe zu Vaterland. Exemplaret er i ny Afformning med Støberandene bevarede. Endelig findes endnu en Variation af den lille Udgave i Porcelain med Fanen paa Skulderen og Kransen i Haanden ligesom den førstnævnte større Udgave. Han træder paa det paa Jorden liggende Sværd i Overensstemmelse med Beskrivelsen af Kærlighed til Fædrelandet i Ripas Iconologi; Pilekogger og Kyrads, som alle tidligere nævnte Figurer støttede sig til, er forandret til en Træstamme (Fig. 4). Det havde været interessant at se denne Udvikling af en Statue fortsat videre. Ved at se denne sidste Biskuitfigur tænker man uvilkaarligt paa Bissens Landsoldat.

Af afdøde Direktør P. Krohns Samlinger til Porcelainsfabrikens Historie, som Museumsdirektør M. Krohn velvilligt har stillet til Raadighed, ses det, at der er solgt talrige, flere hundrede Exemplarer af en Figur Kærlighed til Fædrelandet ligefra 1780 til 1803-4,

[1] K. Madsen: Den kgl. Porcelainsfabrik i forrige Aarhundrede. Tidskrift for Kunstindustri 1893.

da den udgik af Listerne, og at denne Figur endvidere er solgt i dekorerede Exemplarer af Porcelain.

Efter saaledes at have gaaet de forskellige Reproduktioner igennem finder man i den kgl. Kobberstiksamling en lille Tegning af denne Figur, efter dens Karakter at dømme synes den at have

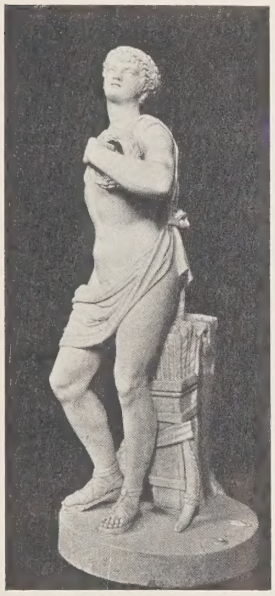


Fig. 1.

Fig. 2.

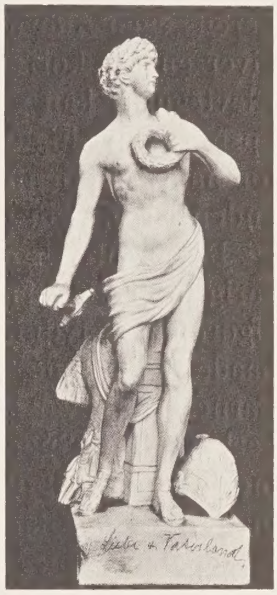


Fig. 3.

været bestemt til en illustreret Prisliste over de Arbeider Kunstneren havde til Salg i Afstøbning. Tegningen er forsynet med Pris 30 Rd. og Maal 42 Tm. og er signeret C. F. Stanley. Vi ved at denne Kunstner har udført en Figur forestillende Kærlighed til Fædrelandet, der var hans Receptionsarbejde til Akademiet 1777 og vi ser af Gibseren Gianellis righoldige, for Datidens Smag og forøvrigt for Kunsthistorien saa interessante Katalog i Adresseavisen 1786 Nr. 132, at Stanleys Heros i Størrelse 3 Fod 10 Tm. kostede 8 Rd.

Man er nu naaet saa vidt, at man med en vis Sandsynlighed tør formode, at alle de forskellige Udgaver, som ovenfor er nævnte, er Variationer over C. F. Stanleys Amor patriæ. Vi ved, at han 1778 solgte et Exemplar i Gibs til Kunstkammeret, hvorfor han fik 100 Rd., og da der i 1787 manglede uligeartede Figurer paa Kunstakademiet til at tegne efter, leverede Stanley hertil en Afstøbning, for hvilken han oppebar 30 Rd. Det er rimeligt at antage, at Stanley har haft en Bifortjeneste ved at sælge Afstøbninger af sine

Arbeider. Fra Kunstkammeret er Figuren forlængst forsvundet og lige saa fra Akademiet. Derimod findes paa Akademiet mellem de gamle Skoletegninger efter Gibsmodel, blandt mange ligegyldige ogsaa nogle som er gjorte efter nu forsvundne og glemte Arbeider af Datidens Lærere[1]. En af disse, en Kultegning, fremstiller C. F. Stanleys Amor patriæ (Fig. 5). Da vi ved, at den er udført efter Kunstnerens egen Afformning af hans Statue, tør vi gaa ud fra, at den giver en saa korrekt omend ikke forskønnet Gengivelse, som en Elevtegning kan give. Derimod har desværre alle Forsøg paa at opspore selve Figuren foreløbig givet et negativt Resultat, men man tør haabe, at den engang maa komme for Dagens Lys fra en eller anden Krog, hvor den kan antages at staa ukendt og glemt.

Det er utvivlsomt, at Opholdet i Udlandet har haft en stor og varig Indflydelse paa Stanley. Navnlig har fransk Kunst sikkert haft afgørende Betydning for ham, men ogsaa hans Studier i Rom af baade Renaissancekunst og de berømte Fresker af Caraccierne i Pal. Farnese, som var Maalet for Kunstnernes Studier dengang, har sikkert sat deres Spor i hans Arbeider. Forøvrigt ved vi fra hans Romertid kun lidet om hans Arbejder udover en Tegning til et Gravmæle med en Statue af en romersk Consul, tænkt til en Niche i Pantheon i Rom. Men foruden sine Skulpturarbejder udførte Stanley ogsaa store Kompositioner i Tegning, hvor han opererede med Masser af Figurer, Arbeider af klassisk heroisk Indhold af lignende Art, som man kender dem fra Pajou, den franske med Stanley jævnaldrende Billedhugger. Af saadanne kan nævnes den af Samtiden saa berømmede »Paulus Emilius' Triumf« og »Camillus drager ind i Rom og frelser Capitol«. Et Udkast til en saadan større Komposition, et af de tidligste Arbejder fra hans Haand, er maaske den lille Tegning i Kobberstiksamlingen dateret Paris 1760, som forestiller Slaget ved Mantinea, hvor Epaminondas bliver dræbt. Ved nøjere Eftersyn finder man nogen Lighed mellem Epaminondas' Profil og den tidligere omtalte Amor patriæ Figur i Randers. Denne lille Tegnings særlige Interesse er, at den viser, at Stanley allerede 22 Aar gammel har syslet med Tanker om at behandle Heltelivet. At de Opgaver, som blev Kunstneren stillet herhjemme, ikke var af samme heroiske Art som f. Ex. Nationens

[1] Saaledes ejer Akademiet en Skoletegning forestillende J. Salys Faun med en Ged 1751, hans Medlemsarbeide for Akademiet i Paris, som Salys Biograf Jouin forgæves har eftersøgt, og endvidere en anden Tegning forestillende A. Weidenhaupts Minos 1770, ligeledes dennes Medlemsarbeide for Akademiet i Kbhvn.

Glæde over Dronning Juliane Maries Ankomst til Staden, er jo ikke hans Skyld.

Stanleys Hovedværk er vel nok hans Receptionsarbejde, Kærlighed til Fædrelandet. Motivet er taget fra Kongens Valgsprog og det er udført efter Ripas Iconologi, et Værk som giver Anvisning og Ideer til Allegorier og som gennem sidste Halvdel af 17. og hele 18. Aarhundrede havde været meget brugt af Kunstnerne. I Følge Ripa fremstilles Kærlighed til Fædrelandet af en modig ikke helt ung Kriger. I Hænderne har han Kranse, Ærens Symboler, foran og bag ham er aabne Afgrunde, op af hvilke der slaar Flammer og han træder de blottede Vaaben under Fødder for at vise sin Foragt for Faren. Til Beskrivelsen knyttes nogle Bemærkninger, som gaar ud paa, at Kærligheden til Fædrelandet bliver kraftigere med Alderen, medens de andre amours bliver svagere. Den slutter med et Citat af Iliaden:

Fig. 4.

Sauvez votre pays par un dernier effort,
vous ne saviez mourir d'une plus belle mort.

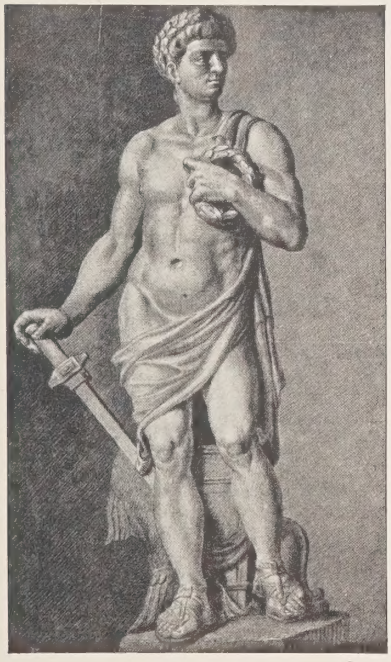


Fig. 5.

Stanleys Amor patriæ var udstillet paa Salonen i Kbhvn. 1778. I sin fine lille Bog om Kunsten i Danmark roser Hennings Stanley; han finder, at han har bekræftet de Forhaabninger, man nærede til ham og undskylder, at hans Figur ikke er nogen Idealfigur efter Winckelmanns Fordringer, thi den ideale Skønhed passer ikke for en Statue, som den taknemmelige Kunstner oprejser for de Dyder han daglig har for Øje. Det er Roen, Kraften og Udholdenheden, som karakteriserer Fædrelandskærligheden og disse Dyder har Publikum genkendt i Statuens Udtryk og Holdning.

Da Stanley kom til Paris maa han have faaet et stærkt Indtryk af de

mange monumentale Arbejder, de sidste Decennier havde frembragt, navnlig i Form af Statuer til Hest og til Fods af Kongen, Arbeider, der for en stor Del blev ødelagt under Revolutionen. I dem alle fremstilles Majestæten som den romerske Cæsar i Harnisk eller Toga. Disse Arbeider maa have haft afgørende Betydning for den unge Kunstner, langt større end Gudinderne, Allegorierne og de lette Amoriners vingede Skare, som dog stærkere præger den franske Skulptur fra det 18. Aarh. og giver den en yndefuld spøgende Karakter end de tunge og alvorsfulde Helteskikkelser. Da det ikke faldt i Stanleys Lod at udføre store fyrstelige Monumenter har den Kreds af Ideer, som knytter sig til disse, faaet deres selvstændige moderne Form i den Skikkelse, han har skabt. Han har vovet sig bort fra alt som var traditionelt, bort fra det mythologiske Apparat ved i en nøgen Helteskikkelse at fremstille Kærligheden til Fædrelandet.

I sin skønne Bog om Sergel og Thorvaldsen danner Jul. Lange en Udviklingsrække fra Apollo Belvedere gennem Sergels Diomedes, Thorvaldsens Jason til Canovas Hektor fra 1808. Man har dog gjort opmærksom paa[1], at Sandsynligheden er større for, at Sergel har hentet sit Motiv fra en anden klassisk Figur, nemlig Diomedes, som nu findes i Glyptoteket i München og som tidligere i det 18. Aarhundrede fandtes i Villa Albani i Rom. Hvad Amor patriæ angaar, er Afstanden saa stor fra denne kraftige midaldrende romerske Kriger til den slanke belvederiske Yngling, at man med større Ret kunde henvise til romerske Krigerstatuer som Forbilleder for den. Men desuden betegner den en Udvikling af de ældre Figurtyper længere hen i klassisk Retning. Det er rimeligt, at Stanley da han kom til Paris 1759, har været ivrig efter at se Salys Monument for Ludvig XV i Valenciennes, der var afsløret 6 Aar før og fremstiller Kongen som antik Helt med laurbærprydet Pande. Stanleys Helteskikkelse, den ikke helt unge Kriger synes at have noget af den bevidste Patos fra den Tid i sin tunge værdige Naturalisme. Den samme Naturalisme som den 10 Aar yngre Maler David 1784 fremstiller i sine Horatiere.

Det er vel næppe saa urimeligt om der existerede en Forbindelse mellem Thorvaldsens Jason og Stanleys Amor patriæ. Det er uomtvisteligt, at Stanleys Figur har haft stor Betydning for Samtiden og ikke alene ejet den populære Yndest i moderne Forstand.

[1] H. Brising: Sergels Konst, Stockholm 1914.

Det kan betragtes som givet, at Thorvaldsen har kendt denne Figur, antagelig har han tegnet efter den paa Modelskolen. Hertil kommer de ydre og indre Lighedspunkter, som begge Figurer frembyder. At Jason betegner et Skridt længere frem i Udviklingen mod den theoretiske Klassicisme er kun naturligt. Man kan maaske sige, at den ene staar den fransk-romerske, den anden den germansk-græske Opfattelse nærmere. Men uvilkaarligt spørger man sig selv, ejer ikke Jason en Nuance af Patos, af Formen fra forrige Aarhundredes Skulptur, som giver denne Figur en Charme, der er det afgørende for os. Jason er heller ikke en Figur efter den strenge Klassicismes Forskrifter, saaledes som Winckelmann havde udviklet dem og som Hennings i sin Bog om Kunsten i Danmark 1778 i Overensstemmelse med denne opfatter den ideale Skønhed: »Ce n'est pas une beauté idéale, dont les chairs mollement arrondies & les jointures des membres à peine indiquées semblent confondre les sexes & les âges, & produisent ces formes sublimes qui, comme Winckelmann dit, ne tiennent de la matière qu'autant qu'il faut pour les rendre visibles«.

Man kan nævne flere Figurer fra Thorvaldsens Haand, som har nærmere eller fjærnere Tilknytning til den samme Forestillingskreds, saaledes den skønne Potocky Statue i Krakau, der med sit af Familien ønskede Apollohoved er som en verdensfjærn Udgave af Amor patriæ eller Statuen af Hertugen af Leuchtenberg, hvis Skikkelse ligeledes er bestemt af Familien, kan hænde efter Ripa og derfor omend i stærkere afvigende Form fremtræder som en Amor patriæ. Ser man endelig paa Thorvaldsens Herkules fra 1843, ja, saa gør Jul. Lange opmærksom paa, at denne Skikkelse giver i det væsentlige det samme, som han 40 Aar tidligere havde givet i Jason. Det er maaske et Tilfælde, men det ser dog ud som en Tanke, naar Thorvaldsens Herkules i den Grad som den gør bringer Minderne frem om den gamle Akademilærers Figur Kærlighed til Fædrelandet.

Da vi ikke er istand til foreløbig at sige noget nærmere om Stanleys Behandling af denne Figur, maa vi opsøge andre Arbejder af ham. Man kan da nævne hans omtrent samtidige Relief, som ligeledes har heroisk Karakter, nemlig et af Reliefferne fra den Wedel Frijske Begravelse i Hammel Kirke (Fig. 6). Det fremstiller den unge Mucius Scævola, der rækker sin Haand frem over den brændende Ild. Relieffet er det sædvanlige flade Relief, Stanley yndede at bruge.

Det er karakteristisk, at han atter giver sig i Kast med det, som sikkert har været hans Ideal, den monumentale Helteskikkelse. Den virker naturligt og dog saa forfinet, alt hvad man vil tillægge denne unge Mand af Kultur, af Dannelse, af Ungdommens Begejstring, vil Betragteren tro paa. Han er som et Produkt af mange Generationers Kultur og humane Dannelse. Man kan se paa ham, han har ikke altid været Kriger. Kampen for Fædrelandet har kaldet ham i Vaaben.

Stanley har søgt at bringe denne Figur nærmere til de Winckelmannske Idealer. Han har taget fra den noget af den Kraft, den Patos, hans Amor patriæ havde. Virker den end derved mindre energisk, har den vundet i Finhed. Den indre Følelse straaler ud fra denne skønne, man kan næsten sige yndefulde Ynglingeskikkelse og giver den Varme. Man tør vist uden Overdrivelse anse denne for et af vore smukkeste og bedste tidlige nyklassiske Arbejder.

Den Stilling som denne Figur indtager er saa skøn og yndefuld, at man formoder den er blevet til gennem en lang Række af Figurer i samme Stilling af hvilke vi kun kender faa, fra nogle af hans Tegninger, hvor den findes brugt i forskellige Variationer. Det er øjensynligt, at det er en Stilling, som Stanley har yndet meget. Et Exempel kan dog nævnes, nemlig et af Reliefferne fra Thotts Monument i Sorø Kirke fra 1789. Tegningen til dette viser en elegant, rank Ynglingefigur, men i den endelige Skikkelse er Relieffet blevet forandret fra et højt, næsten kvadratisk, til et langt smalt, hvorved Stanley har maattet omarbejde Kompositionen noget og har bøjet Figurerne for at skaffe dem Plads. Det synes som om Kunstneren derved har tabt noget af Interessen for Arbeidet, men den oprindelige Form er bibeholdt og den gamle Bogelsker Grev Thott, der er togaklædt og som Kunstens Beskytter prydet med Laurbær, indtager den samme Stilling som Thorvaldsens Achilles fra det berømte Relief.

Det er et interessant Træk at finde den af Thorvaldsen saa ofte anvendte Stilling næsten lige saa hyppig brugt af Stanley. Efter at Thorvaldsen havde gjort forskellige Tilløb i Ungdomsarbejderne ser man denne Stilling anvendt paa to af Reliefferne til Christiansborg Slot. Det ene af disse, Styrken, fremstiller en Herkules, der gør et meget borgerligt Indtryk i Sammenligning med Stanleys unge Aristokrat. Det andet af disse Relieffer, Retfærdighed, fremstiller Fader Zevs, der støtter sin venstre Albu paa højre Knæ, en

mere søgt og vanskelig end egentlig kongelig Stilling. I sit berømte Relief Priamus og Achilles forener Thorvaldsen i Achilles Skikkelse den klassiske Linie med et Udtryk for levende menneskelig Følelse og giver den en skønnere og mere moderne Form end Stanley no-

Fig. 6.

gensinde formaaede. Jul. Lange har gjort opmærksom paa, at denne Stilling blev til en Formel for Thorvaldsen. Det er dog langt sandsynligere, at den allerede var en Formel for Stanley, og at Thorvaldsen har arvet den fra Stanley.

Man har med et noget stærkt Udtryk karakteriseret Thorvaldsen som en Sønnesøn af den franske Kunst. Der kan i denne Sammenhæng kun tænkes paa Stanley som Faderen. Det er næppe for meget sagt, naar man karakteriserer Stanley som en Kunstner, der

hele Livet igennem arbejdede med den Opgave at skabe monumentale Figurer af heroisk Karakter. I en Række Tegninger har Stanley arbejdet med Planer til et Monument i Karise Kirke for Grev Moltke. Hvis de var kommet til Udførelse havde han sikkert skabt et monumentalt Arbejde, der kunde sammenstilles med Canovas Monument i S. Apostoli i Rom 1787, medens nu kun nogle fattige Figurer staar i det skønne Rum. Forherligelse af Helten, af den antike Heros var den Kunstners Livsmaal, hvis Hovedopgave blev Dronning Louises Gravmæle i Roskilde. At han ikke kom til at virke og udfolde sine Evner, skyldes vel ikke alene de ugunstige Forhold for Skulpturen. Wiedewelt gjorde jo Masser af Marmorværker, mere eller mindre gammeldags Hastværksarbejde, medens Stanley maatte modtage Bestilling paa et Fodstykke til det Uhr af Pajou, som var skænket Kongen eller i Tegning forevige Christian VII's Befrielse fra Struense, hvilken Tegning blev hængt op i Prinsens, Frederik VI's Værelse, til Erindring om hans Moders Fængsling. Stanley var Livet igennem knuget af et uheldigt Ægteskab, allerede i 1778 taler Abildgaard om hans Ulykke[1]. Det kan ikke undre, at han med Aarene blev sær. Han var jo forpint af sin Fallit og sine andre Ulykker, de Opgaver, han havde uddannet sig til, udeblev, og han var nødt til at beskæftige sig med ubetydelige og ukunstneriske Arbejder. Thorvaldsen har hele sin Ungdom igennem haft Lejlighed til at følge Stanleys Arbejder og lære af hans kunstneriske Maal, han var Ven med Stanleys Søn og kom sikkert i hans Atelier. Han lærte utvivlsomt ogsaa af den haabløse Kamp, Stanley stred mod Armod herhjemme baade i den ene og den anden Forstand. Ingen andre af vore Billedhuggere end Stanley har før Thorvaldsen søgt at skabe den monumentale Heltefigur. Det bør være hans Hæder.

Medens Stanley og hans Arbejder blev glemte skred Udviklingen i Danmark videre. Nazarenernes tynde Udvanding af Kunsten og rørende Altdeutschtum, som Meier-Graefe kalder det, følte i Danmark af mange som en nordisk germansk Kunstbevægelse, og man glædede sig over at Kunsten nu udelukkende hørte Norden og ikke Syden til.

Ved Festen for Thorvaldsen den 16. Oktober 1819 skrev Oehlenschläger om Thorvaldsen og hans Jason:

[1] Victor P. Christensen: Breve fra Abildgaard til Trippel, »Vor Tid«, 1915.

. . . . Da rejste sig Thorvald af Vemodsdunst,
Og Flammen i Øjet ham brændte:
»Det gyldne Skind er den gyldne Kunst,
Og Jason skal atter det hente!«
Og hurtigt rejste sig Helten kæk,
Og Helten under hans Hænder,
Og Billedet stod til Canovas Skræk,
Som vel Heimskringla nu kender.

Saa fladt kunde Tiden se paa Kunst. Glemt og udslettet var den Kunst, som disse Mennesker dog maa have set i deres Ungdom. I den vidt svævende kvasifilosofiske Tale som Digterkongen ved samme Lejlighed holdt for Thorvaldsen, siger han, at begrebe Cimbrer og Normanner ikke Kunst, saa var Winckelmann kommet fra de thüringske Skove; fra Norden, ikke fra den rigere Sydens Natur kom Geniet. Maaske skyldte Thorvaldsen hine Helte, at han var Billedhugger og han opfordrer ham til at fremstille Thor, Frejr og Bragi. Ved en anden Lejlighed havde Oehlenschläger dog mødt et Arbejde af Stanley, nemlig dennes Buste af Joh. Ewald. Digteren reagerede strax voldsomt ved Synet af Busten, som han troede fremstillede Voltaire; først ved at se »Franzosen ind i hans Abekattefjæs«[1], opdager han, det er hans ældre Digterbroder Ewald.

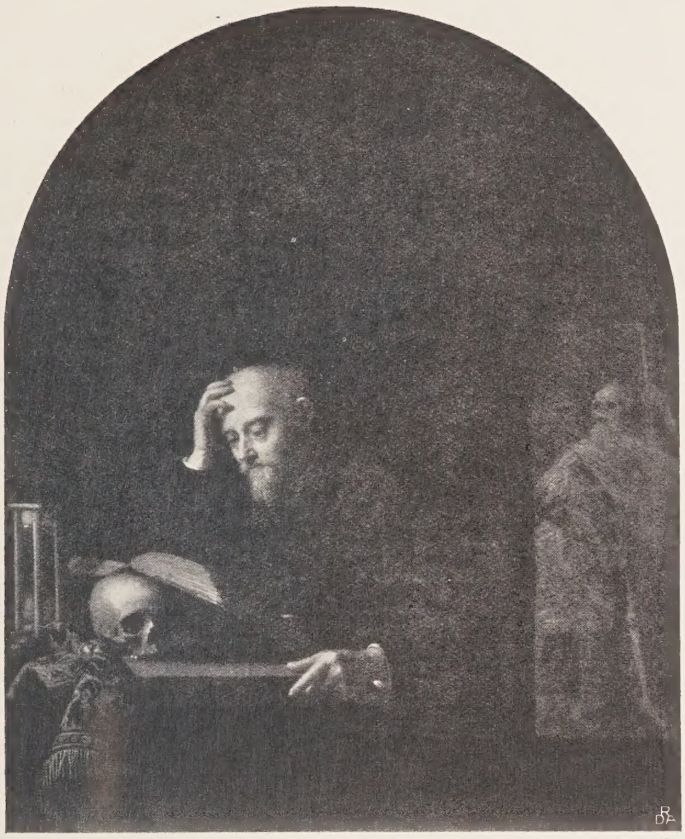
Det maa beklages, at vore Forfædre har haft saa ringe Forstaaelse for dette Aarhundredes Kunst. Den Omstændighed, at man mente, at de fremmede Kunstnere tog Brødet ud af Munden paa Landets egne Børn har selvfølgelig bevirket, at Datiden ikke fuldtud kunde vurdere disse Kunstneres Fortjenester. Det er dog sikkert, at den Tilførsel af fremmed Kunst, der fandt Sted, har været frugtbringende, og ihvertfald er det en Overdrivelse, naar man har sagt, at Kunsten i 18. Aarh. ikke var national. Kunsten er et Barn af sin Tid og det er under Tidens Dragt, at man finder det nationale, atter og atter ser man hvorledes de danske Kunstnere omsætter de fremmede og nye Elementer, de indfører og bringer dem i Overensstemmelse med dansk Tankesæt og danske Forhold. Kunde man samle dette Aarhundredes Skulptur vilde det utvivlsomt være muligt at finde en national Linie deri, en dansk Tradition. Vi burde forsøge at samle hvad vi ejer af Billedhuggerkunst fra den Tid. Meget, som er værdifuldt kan endnu findes og er upaaagtet. Kan man ikke som i Udlandet samle en enkelt Kunstners Værker i en

[1] A. Oehlenschläger: Langelandsrejsen, Gibsbilledet.

Udstilling, kan man samle et større Tidsrums Kunst, der er ingen Tvivl om, at en saadan vilde give et nyt Syn paa Skulpturen fra den Tid og bringe nye Værdier frem for Dagen, ikke mindst af Portraitkunst.

Det er karakteristisk for Datidens kunsthistoriske Forstaaelse, at det afgørende for den var Thorvaldsens danske Afstamning og ikke den Omstændighed, at denne Kunstner historisk set var i Pagt med Udviklingen i Danmark og havde sin første og afgørende Paavirkning fra sit Lands Kunst, det som kunsthistorisk set skulde være Fædrelandets Adkomst til ham.

VICTOR P. CHRISTENSEN



Toussaint Gelton: Grubleren og Døden.

TOUSSAINT GELTON

W. v. Bodes i 1883 udgivne »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« har fremdraget adskillige af de lidet kendte Kunstnere, der er betingede af Adam Elsheimer og har arbejdet i samme Stil og Retning som den fordum — selv af Rubens — højt skattede Utrechter-Maler Cornelis Poelenburgh. Naar mellem dem Toussaint Gelton ikke er nævnt, er det fordi hans Arbejder næsten kun kendes her i Norden. Han er vel den, der mest tro og nøjagtigt har efterlignet Poelenburghs sirlige Smaabilleder, hvor i et idyllisk Arkadien elfenbenshvide Nymfer bader eller i Ensomheden ligger drømmende og synes at vente en Besøg af en Guddom eller en Mand. Ogsaa hos os har slige Billeder været yndede Herreretter. Gelton har dog serveret dem uden de pikante Tilsætninger, som andre Malere af samme Retning har anvendt, og hans Baggrundslandskaber kan under Tiden have en poetisk Stemning, der bringer Elsheimers Romantik i Erindring.

Flere af Geltons Billeder er indtil den nyeste Tid blevne tilskrevne Poelenburgh, hvis Signatur C. P. ogsaa paa et af dem er tilføjet over et udslettet T. G. Men Gelton indskrænkede sig ikke til at fremstille Arkadien og de mytologiske Guddomme; han kunde levere sine Kunder nænsomt, flittigt og nydeligt gennemførte Smaabilleder af enhver Art. Han malte

Portræter af fyrstelige Personer, Miniatyrer med Jagtscener, Gouache-Billeder med Noahs Ark — et af Roelant Saverys Yndlingsæmner — og Hjorte i Skoven, Interiører med kortspillende og rygende Bønder. Han er i sine senere Aar bleven en varm Beundrer af Leidener-Skolens taalmodigt sirlige Arbejder, af Dous foroven afrundede Smaabilleder med en enkelt Figur og af Schalckens Lyseffekter; han har efterlignet dem med samme Omhu og Dygtighed som han anvendte for Efterligningerne af Poelenburgh. Han har ogsaa behandlet religiøse Æmner som Korsfæstelsen og den bedende Magdalena. I et Par Billeder har han fremstillet Tobias og Englen, Grundlaget for det ene er Goudts Stik efter Elsheimer. Gentagne Gange har han malt den hellige Antonius, for hvem Himlens blændende Herlighed aabenbares i den mørke Nat. Var han noget af en Sværmer?

Hidtil har vor Viden om Geltons Liv været indskrænket til enkelte Data. Hr. Gustav Rasmussen har foretaget meget grundige Undersøgelser om hans Virksomhed og hans personlige Forhold. Geltons Betydning er ikke tilstrækkelig stor til at en Fortegnelse over hans kendte Værker kan frembyde synderlig Interesse, men da han dog hos os og i Sverig var en agtværdig Repræsentant for nogle af de af Samtiden højst skattede Retninger indenfor den hollandske Malerkunst, har de rent biografiske Oplysninger Værdi som Bidrag til Belysningen af et af vor Kunsthistories mindst kendte Afsnit. Tilmed giver de os et Indblik i en ejendommelig Menneskekarakter.

Galleriet har et af Geltons bedste Værker i det Billede der kaldes »Den Lærde og Døden«. En skaldet Graaskæg sidder grublende foran en paa et Kranie støttet Bog, medens Døden træder stille ind af Døren i Stuens Baggrund. Fremfor Dous Eremiter, der kun forfladiger Rembrandts Fremstillinger af de ensomme Tænkere, og fremfor Jan Steens vittige Maleri af »Den Gerrige og Døden« synes Geltons Billede præget af en vis Følelsens Alvor. Efter de af Gustav Rasmussen fremdragne Oplysninger om Geltons Forhold til Antoinette Bourignon er vi berettiget til i Billedet at se Malerens sjælelige Selvportræt.

K. M.

I

Om Toussaint Geltons Fødested og Herkomst vides intet sikkert, men af Navnets Form kan dog sluttes, at han, der i 1650-erne var indskrevet i Malergilderne i Amsterdam (1655-61) og Haag (1656-59) næppe tilhørte en hollandsk Slægt, men var af fransk Afstamning.

Af de fire i Sverige opbevarede Geltonportrætter af Carl X Gustav er de to (i Stockholms Nationalmuseum og paa Sturefors) signerede og daterede 1658 ligesom Nationalmuseets Portræt af Kongens Søster, Marie Eufrosina. Er det end ikke sikkert, at Gelton var i Sverige 1658, vides han at have været der fem Aar senere; i Februar 1663 fik han udbetalt 216 Daler for nogle »schilderier« til Kansleren Grev Magnus Gabriel De la Gardie, Kongens Svoger. Hahr[1] nævner Muligheden af, at det med 1663 betegnede Billede af en ung, skrivende Mand i Stockholms Nationalmuseum var blandt disse Billeder. Forudsat, at De la Gardie har ejet Billedet, er det ikke sandsynligt, at han har ladet Pengene udbetale saa hurtigt (i Februar), da det næppe nok var tørt; andre Malere har i hvert Fald haft Besvær med at faa deres Tilgodehavende, f. Eks. David Klöcker Ehrenstrahl, fra hvem der netop fra den Tid haves et i denne Henseende oplysende Brev. Om Geltons Forhold til Sverige er det end-

[1] Hahr: Konst och Konstnärer etc., Upsala 1905 (i Skrifter utg. af K. Hum. Vetenskaps Samf. i Ups. IX, 4).

videre oplyst, at han den 3. August 1666 udstedte Kvittering for 60 Rdl. til Rentekammeret for tre Portrætter af Carl XI »af den mindre sorten«. I svenske offentlige og private Samlinger findes en Række Malerier af Gelton, foruden nogle enkelte Genrebilleder og en korsfæstet Kristus (paa Vanås) navnlig Portrætter.

Medens det ikke med Nøjagtighed kan paavises, hvor længe Gelton opholdt sig i Sverige — sandsynligvis dog i en længere Aarrække — er det uomtvisteligt, at han i syv Aar har været knyttet til det danske Hof, dels som fastlønnet Portrætmaler, dels, om end kun i ringe Maalestok, som Kunstkommissionær. Det er sandsynligt, at hans Forbindelse med den danske Kongefamilie stammer fra Ulrik Frederik Gyldenløve, der paa sin Udenlandsrejse i 1662-63 til Brabant, Spanien og Frankrig[1] kan have »giort hans Bekiendtskab«, selv om han næppe straks har »draget ham med herind«, som Weinwich[2] formoder, idet Gelton jo var i Sverige i Begyndelsen af 1663. At der hengik mere end ti Aar efter Gyldenløves Hjemkomst, førend hans Protegé — saa vidt det lader sig oplyse — fik større Opgaver betroet, kan skyldes, at Gyldenløve Størstedelen af dette Tidsrum var fraværende fra Landet.

II

En Hovedkilde til Oplysning om den senere Periode af hans Liv haves i de kgl. Regnskaber, af hvilke det bl. a. fremgaar, at han fra den 23. September 1674 at regne skulde have en Aarslønning paa 600 Rdl. Regnskaberne[3] meddeler iøvrigt følgende om ham:

[1] Danske Samlinger 2. Række II, 361 f.; Dansk biografisk Lexikon VII, 350.

[2] Athene 1816, VI, 540 ff.

[3] Overkammerjunkerens Regnskaber, Rigsarkivet. I Ph. Weilbachs Samlinger i Det kgl. Bibliotek er Størstedelen af Posterne afskrevet, dog med enkelte Unøjagtigheder.

	Rdr.
1674,	
d. 30. April. Geltung Conterfeyr, efter Beuis	400
d. 28. Junj. Conterfeyr Geltung for Schilderier	200
d. 23. Septembr. Conterfeyr Geltung	500
1675,	
d. 12. februarij. Conterfeyr Geltung, Et halft Aars Benaading	300
d. 1. Junij. Geltung, pr Wexssel	400
1676,	
d. 19. Martij. Christian Laxcerer, pr Wexcel til Geltung	300
1677,	
d. 18. Novembr. Kongl: Mayt: haffuer Allernaadigst beuilged, Conterfeyr Geltung, Aarlig 600 Rdr., fra d: 23. Septembr: 1674: Der paa haffuer hand bekommet Et Aars Penge, 600 rdr, resterer hannem for 2. Aar, nemlig	1200
1678,	
d. 9. Maij. Conterfeyr Geltung	150
d. 25. Octobr. Conterfeyr Geltung, a 150 rdr er	300
d. 29. Decembr. Conterfeyr Gelton, paa regenskab, for adschillige schilderier, hand haffuer lefuerit	150
[s. D.] Conterfeyr Gelton	150
1679.	
d. 15. Maij. Conterfeyr Gelton	150
d. 12. Junij. Conterfeyr Gelton, for 3 Markatte och 2de Papegojer	240
d. 26. Augustj. Conterfeyr Gelton	150
[s. D.] Conterfeyr Gelton, resten for nogen schilderier, effter quitering,	400
d. 8. Septembr. Conterfeyr Gelton, paa haanden for nogen Kober stycker, att forschrifue fra Holland	200
d. 10. Decembr. Conterfeyr Gelton, a 150 rdr er	300
d. 12. dito. Conterfeyr Gelton, effter regenschab	407

	Rdr.
1680,	
d. 7. februarj. Conterfeyr Gelton, pr: Wexsel til Holland, for adschillige slags fugle	300
d. 12. Maij. Conterfeyr Gelton	150
d. 28. Augustj. Conterfeyr Gelton..	150
1681,	
d. 19. Martij, for Geltons schilderier	900

Hans aarlige Løn, der svarer til en 4000 5000 Kr., er den efter Tidens Forhold almindelige. Som »hofkonterfejare« i Sverige havde David Klöcker Ehrenstrahl 600 Daler Sølv, hvorfor han hvert Aar skulde levere otte Brystbilleder af Carl XI; en halv Snes Aar efter sin Ansættelse fik han desuden særlig Betaling for Malerier til Hoffet. Af Geltons danske Kolleger havde Abraham Wuchters fra 1639 300 Rdl. som Tegnemester og Kontrafejer ved Sorø Akademi; Peder Andersen fik 400, fra 1685 600 Rdl. om Aaret; hans Elev Magnus Berg havde paa Christian V's Tid 400 Rdl. En Særstilling indtog Jacob d'Agar, der som »gentilhomme de la cour et premier peintre du roi« havde en Aarsløn af 1500 Rdl., hvad der uden Tvivl delvis skyldes, at han var Dronning Charlotte Amalies Trosfælle; efter Christian V's Død nedsattes hans Lønning til 800 Rdl.

Fem Maaneder efter at Geltons Navn første Gang forekommer i de kgl. Regnskaber, udstedes der til ham følgende Pas[1]:

Sicherungs Pass
für den *Contrafaiten Toussainet Gelton.*
Copenhagen den 22. Septemb. 1674.

Wir Christian der 5te etc.

Thuen kundt hiemit, wassgestaldt wir den ersamen unsern *Contrafaiter* undt lieben getrewen *Toussainet Gelton* allergnädigst anbefohlen nach einigen Churundt Fürstl: Höfen in Teutschlandt sich zu begeben undt daselbsten unserer Vielgeliebten Schwestern undt Anderer angehörigen *Contrafaiten* zu verfertigen, undt dieselbe anhero überzubringen. Gesinnen demnach an alle undt iede dieses ansichtige Hohe undt Niedere Obrigkeiten, wie auch *Civil* undt *militair* bediente Standes gebüse freündlich, günstig undt gnädigst, den unserigen aber ernstlich anbefohlend, gedachten unsern *Contrafaiter* mit bey sich habenden Leüthen undt Sachen aller orthen undt Enden zue Wasser undt Lande frey, sicher undt ungehindert *pass-* undt *repassiren* zu lassen; Solches sindt Wir umb einen ieden nach Standes gebüse in Freündtschafft gunsten undt gnaden zu erkennen anerbiehtig undt geneigt, die Vnserigen aber Verrichten hieran unsers allergnädigsten befehlichs ernstliche Meinung. Uhrkündlich unter unserm Königl: Handtzeichen.

Christian V's Søstre i Tyskland var Anna Sophie (1647-1717), der 1666 blev gift med den senere Kurfyrste Johan Georg III af Sachsen, og Vilhelmine Ernestine (1650-1706), som 1670 blev gift med daværende Kurprins Carl af Pfalz; de andre »angehörigen« var de to Kurprinser, Christian V's Svogre.

Skønt Gelton Dagen efter Passets Udstedelse (23. Sept. 1674) fik 500 Rdl., tog han dog næppe af Sted før det følgende Foraar, efter den 12. Februar, da hans Halvaarsløn blev udbetalt ham, men inden den 1. Juni, da der udstedtes en Veksel paa 400 Rdl. til ham.

I Sachsen tilstødte der ham det Uheld, at Prinsesse Anna Sophie, hos hvem han lod sig melde i August 1675, forlagde hans Rejsepas, saa at hun maatte skrive til Christian V efter et nyt. Hendes Brev herom, der er bevaret i Original[1], lyder saaledes:

[1] I Rigsarkivets Patenten de annis 1673-74 S. 391 f.

[1] Brevet, der findes i Rigsarkivet, tyske Kancelli, i Pakken Sachsen 1669-1716, — Brev-

Durchleuchtigster
Grossmächtigster
König

Hochgeehrtester und sonders Vielgeliebter Herr Bruder und Gevatter.

E. Königl. Mait. mit diesen Zeilen anzugehen, veranlasset mich dero Hofmahler *Toussaint Geltton,* welcher dieser tage, nebst überreichung Ewr. Königl. Mait. Passes sich untherthänigst bey mir anmelden lassen, und auf dero gnädigsten Befehl mein *Pourtrait* zu machen begehret hat. Wann ich nun mitlerweile besagten Pass irgend verleget habe, der Mahler aber zu fernerer fortseznung seiner Reise nach Heydelberg und Cassel, als wohin Ewr. Königl. Mait. ihn zu gehen auch allergnädigst anbefohlen haben, dessen [ɔ: Passet] hochbenöthiget ist, Alss gelebe der zuverlässigen Hoffnung, Ewr. Königl. Mait. werden geruhen ihm dero hohe Königliche Gnade wiederfahren zu lassen, und einen neuen Pass für denselben anhero zu schicken, Wie dann Ewr. Königl. Mait. hiermit freundschwesterlich darumb ersuche, und verbleibe deroselben in Schwesterlichen Treuen, zu allen vermögenden angenehmen Diensten ganz bereitwilligst und gesliessen.

E. Königl. May
Gehorsamste Schwester
Dresden, am 26ten und Dienerin
Augusti, 1675. A Sophie.«

Af Brevet er Underskriften, fra »E. Königl. May«, egenhændig.

Det ses heraf, at der ikke var gaaet lang Tid siden Geltons Ankomst; han synes rejst fra Danmark senere, end man efter Passets Dato (22. Sept. 1674) skulde antage[1]. Samme Dag, som Prinsesse Anna Sophie skrev Brevet til Christian V, var han i Anledning af Krigen med Sverige rejst fra Glückstadt og videre til Wismar, hvorfra han først efter Byens Indtagelse vendte tilbage til København den 23. December 1675.

Kongens Rejse[2] kan i Forbindelse med PostbefordringensLangsommelighed[3] have bevirket, at Geltons ny Pas først kom til Dresden efter nogen Forsinkelse, saaledes at han maaske først i Begyndelsen af 1676 kunde drage til Kassel, som han i Følge Anna Sophies Brev havde Ordre af Kongen til at besøge. Formaalet kunde da næppe være andet end at portrættere Prinsesse Hedvig Sophie, Christian V's Svigermoder, der førte Regeringen efter Landgrev Wilhelm VI's Død (1663), skønt hendes næstældste Søn Carl var myndig (den ældste, Wilhelm, var død 1670). Der kendes imidlertid ikke noget Billede af Hedvig Sophie, malet af Gelton; muligt var hun ikke i Kassel under hans Ophold der.

veksling mellem Kurfyrstinde Anna Sophie og Fr. III, Chr. V og Fr. IV, — er stilet til: Dem Durchleuchtigsten Grossmächtigsten Fürsten Herrn Christian dem Fünfften, Könige zu Dennemarck, Norwegen, der Wenden und Gothen, Herzogen zu Schlesswig, Hollstein, Stormarn und der Ditmarschen, Graffen zu Oldenburgk und Delmenhorst. Meinem Hochgeehrtesten und sonders Vielgeliebten Herrn Bruder und Gevatter.

[1] I den tidligere anførte Afhandling i Athene VI, 540 ff. meddeler Weinwich, at Gelton opholdt sig i Sachsen »i 11 Maaneder, hvorpaa han efter Churfyrstindens Pas 1675 vendte hid igien tilbage«; der maa her sikkert foreligge en Fejlhuskning af Indholdet af Anna Sophies Brev (26. Aug. 1675), som jo netop er skrevet 11 Maaneder efter Passet (22. Sept. 1674).

[2] Christian V's Rejserute kan følges i Overkammerjunkerens Regnskaber i Rigsarkivet og i den dog ikke helt paalidelige Joh. Laverentzen: Tages-Register des Herrn Christian des Fünften, Kph. 1701.

[3] Den brandenburgske Post, der var oprettet 1653 til Statskorrespondancens Befordring, var et Døgn om Vejen fra Dresden til Berlin, hvorfra der efter 1654 to Gange ugentlig gik Post til Hamburg; denne Strækning varede 42 Timer; fra Hamburg til København var der fra 1656 ligeledes to Gange om Ugen ridende Post, der gjorde Turen »udi mindre end 3 Dages Tid«. Se H. Stephan: Geschichte der preussischen Post, Berlin 1859, S. 19, 34; Fr. Olsen: Det danske Postvæsen, Kbhvn. 1889, I, 89, 232.

Kunstkammerfortegnelsen[1] nævner iøvrigt følgende Malerier af Gelton: 1. *Fridericus Tertius*. 2. Dronning *Sophia Amalia* begge malet af *Gelton*. 3. *Printz Georg*, malet af *Gelton*. 4. Noæ Ark, hvorpaa alle slags Dyr, som samler sig ved samme, malet i Vandfarve af *Gelton* i en sort Ramme med glas for. 5-6. To Landskaber i samme Størrelse, hvorpaa alle slags *Positurer* af Hiorter, ligeledes malet med Vandfarve af *Gelton* i sorte Rammer med glas for. 7. Dronning *Ulrica Eleonora* samme Størrelse [ɔ: »saa stor som et halvt Ark Papiir«] forferdiget af *Gelton*. 8-9. *Chur* Fyrsten af Sachsen og hans Gemahl, forferdiget af *Gelton*. 10. *Chur* Fyrsten af *Heidelberg* og 11. Hans Gemahl forferdiget af *Gelton*. 12. Hertuginde *Friderica Amalia* af *Gelton*. Som Pendant til Geltons Billede af Prins Jørgen angiver Fortegnelsen »Hans Gemahl Dronning *Anna* i *Engeland* malet af *Wilcken* [ɔ: Ribolt]«. Det fremgaar af denne Liste, at Gelton i Heidelberg malede det pfalziske Kurprinsepar, men ikke Christian Albrecht af Gottorp, hvis Ægtefælle han muligvis har afbildet i København ved en anden Lejlighed. Af de i Kunstkammerinventariet nævnte tolv Billeder af Gelton er nu kun fem bevarede.

Efter mere end halvtredie Aars Fraværelse vendte Gelton endelig hjem til København, hvor han den 18. November 1677 fik sine Lønningsforhold ordnet og modtog 1200 Rdl. for de foregaaende to Aar. Inden sin Hjemkomst havde han imidlertid opholdt sig i Amsterdam (Foraaret 1677), hvor han kom i Forbindelse med Antoinette Bourignon.

[1] Et accurat *Inventarium* over alle baade store og smaa Ting, hvilke udi Aaret 1737 ere forefundne paa det Kgl. Konst-Kammer etc. S. 786 f., 792 f., 876. Nationalmuseet, København.

III

»Det var udi *Amsterdam* at hun havde *Visiter* af adskillige Personer, af Propheter og Prophetinder, skiønt ingen fandtes ret villig til gandske at antage hendes Lærdom«, siger Holberg om den mærkelige religiøse Sværmerske Antoinette Bourignon, som i 1670-erne vakte megen Opsigt ved sin ejendommelige Livsførelse og sine besynderlige Skrifter. Allerede i en Alder af fire Aar var hun paa Jagt efter »de rette kristnes Land«, flygtede senere fra sin Fødeby Lille, flakkede en Tid om i Flandern, vilde gaa i Kloster, blev bragt hjem igen og levede derefter meget asketisk, klædte sig i en Hestehaarsskjorte, fastede, kom Jord og Aske i Maden for at faa Væmmelse ved den, sov paa det bare Gulv de tre Timer om Natten, da hun ikke knælede i Bøn, laa senere paa en Sten i en hjemmelavet Ligkiste, drog saa til Flensborg, hvor Byraadet udstedte Forbud mod at huse hende og hendes Tilhængere — da var hun dog allerede i Husum — fik i Februar Maaned 1674 sit Hustrykkeri konfiskeret af Hertugen af Gottorp og i Maj sine Bøger brændt af Bøddelen paa Befaling af Christian V, til hvem hun indsendte et resultatløst Bønskrift, fik derefter ved den gottorpske Minister Kielmannsecks Indflydelse Lov til at være i Fred, men flygtede to Aar senere til Hamburg, hvor hun tilbragte fem Fjerdingaar med at skrive Breve og kalke det Hus, hvor hun boede, spurgte — da hun var i Tvivl om, hvorvidt hun skulde lade nogle af sine Skrifter trykke — Gud, med hvem hun hele sit Liv havde ført Samtaler, der er omhyggeligt refereret i hendes Selvbiografi, og som nu svarede hende: »Ja, freylich! lass sie drücken. Hierdurch wird es geschehen, dass das Ewangelium vom Reiche durch die gantze Welt sol gepredigt werden«, og slog sig endelig i Juni

1677 ned i Østfriesen, hvor hun døde 1680[1].

For at faa et Indtryk af Antoinette Bourignons religiøse Tendens er det tilstrækkeligt at gøre sig bekendt med Titlerne paa hendes Skrifter[2]; et mere indgaaende Studium af deres Indhold vil i Reglen ikke svare Regning.

Med denne underlige Kvinde har Gelton staaet i Forbindelse. Blandt en Pakke Papirer i Det kgl. Bibliotek findes et Brev fra hende, dateret »den 23.n Maart 1677«, hvori hun efter forudgaaende Anmodning fra den danske Maler udvikler Forskellen mellem Dødssynder og almindelige Forsyndelser[1], og hvis Adresse, der i denne Forbindelse maaske er den interessanteste, idet den afgiver Beviset for, at Gelton paa det Tidspunkt befandt sig i Amsterdam, lyder saaledes:

[1] Das ausgeführte Leben der Jungfrau Antoinette Bourignon, trykt som 4. Del af Das Leben der Jungfrau A. B. theils durch sie selbst, theils durch einen von Ihren Bekandten erzählt, Amsterdam 1684, S. 549, Johannes Moller: Cimbria literata II, 85-103, Ludvig Holberg: Adskillige Heltinders og Navnkundige Damers sammenlign. Historier (cit. eft. Rodes Udg. II, 264; Holberg, hvis Kilde især er Pierre Bayles Dictionaire (1697) I, 645-51, sammenstiller Jeanne d'Arc med hende og siger (S. 271): »At disse tvende Jomfruer her ere sammenparrede skeer alleene af den Aarsag, at de Begge kand regnes blant store Enthusiaster ... Den første var u-lærd og fornuftig, den Anden høylærd og gal«), H. N. A. Jensen: Schleswig-Holsteinische Kirchengeschichte IV, 33, L. J. Moltesen i Kirkeh. Saml. 4. Række II, 396-430, A. v. d. Linde: Antoinette Bourignon, Leiden 1895, der nævner en Del Litteratur S. 261-65, Fr. Nielsen i Kirke-Leksikon for Norden I, 375 (»til Hælvten en hysterisk Mystiker, til Hælvten en snu Bedragerske«).

[2] Indtil det Tidspunkt, da Gelton var i Amsterdam, var bl. a. følgende af hendes Bøger udkommet der: Het Licht schijnende in de Duisternissen I-IV 1669-72, Het Graf der Valsche Theologie I-IV 1670, Het Licht des Weerelds I 1671 (Linde benævner spottende sin ovenfor anførte Bog »Antoinette Bourignon, das Licht der Welt«). Advertissement geschreven aen alle menschen, die het aengaan mag tegen de Secte der Quakers 1671, Probier Stein umb das Gold der wahren Liebe 1676.

[1] Brevet, som Hr. Sekretær Berend har gjort mig opmærksom paa, hvorfor jeg beder ham modtage min Tak, findes i Gl. kgl. Sml. 4. 1480 og begynder saaledes: »Mijn Heer. Ik dancke God, dat hij u heeft doen kennen sijn Licht der Waarheit, door het middel van mijn Schriften«; hun forklarer videre, at Mennesket ikke er skabt til andet end at elske Gud, hvis Kærlighed det maa opnaa og dø i for at faa »het Eeuwig Welgelukzalig Leven«, da man ikke maa tro at kunne blive salig ved Jesu Christi Fortjenester. -- »En om dat gij mij vraagt, wat voor onderscheyd datter is tussche Doot-zonde en dagelijksche zonde? svarer hun bl. a.: »Ik weet niet, mijn Heer, of gij in mijn Schriften gelesen hebt, dat het wesen van allerley zonden bestaat, in dat den mensch sijn genegentheden van God aftrekt, om die te stellen in andere dingen buyten hem«. Denne Bortvenden »van de Goddelijke Voornemens maakt de Zonde; dewelke doodelijk of dagelijx is, naar mate dat de genegentheden van den mensch sich sterkelijk of sachtelijk hechten aan Voorwerpen buyten God«. Senere fortæller hun under en Omtale af Forholdene i Himlen, at Sjælene skal være Gud nær, men man »moet sick niet inbeelden, dat God (gelijk de Koningen doen) den eene son verkosen hebben om sijn Staat-jonker te wesen, en d'ander om sijn kocke-knecht te zijn: dewijl dat God geen uitnemer van personen is. — Siet daar, mijn Heer, het Onderscheyd van Doot-zonde en Dagelijksche of gemeene Zonde. Indien gij uw Heyl bemind soo tracht also seer d'een als d'ander t'ontgaan«; efter et Par Bibelsprog slutter hun med at bede Gud bevare ham for begge Slags Synder, for at han kan faa Guds Kærlighed, saa at de sammen i al Evighed kan love og takke ham, »ondertusschen dat ik blijve

Uwe Welgeaffectioneerde
den 23.n Maart. in J. Christo
1677. Anthoinette Bourignon«.

Underskriften er egenhændig; bagpaa Brevet findes hendes røde Segl, i hvilket man ser den i Straaleglans tronende Frelser, som velsignende løfter højre Haand; i den venstre har han et Hjerte med et Kors.

A Monsieur.
Monsieur Gelton Paintre du
Roy de Denmark
Pres.[en] a
Amsterd.

Blandt disse Papirer findes endvidere et vistnok udelukkende med Geltons Haand skrevet Hefte, der bestaar af 23 Sider med Smaastykker i Bourignonsk Aand. Bagpaa Heftet findes foruden et religiøst Brudstykke to Udkast til et Brev fra Gelton til Antoinette Bourignon; den seneste af disse Koncepter kan under Hensyntagen til de mange Overstregninger og Rettelser læses saaledes:

»Lieve moeder
Vw sacdt dat ghij gesagdt hebt in vwe boeken of geschriften [geest] in my het serpent den Cop vertreden dien ick niet heb kenne te vooren verdrijven: als neuw ick heb nedergelijdt mijn oor, mijn hart, en mijn Siel om te luijsteren te bekruijpen en te vadtten om te behouden vwe waerheden die gedaelt sijn vt het ware woort [van] jesu Christo onsen verlosser godt sij gelooft door vw in eewighijt ick [ne]uw niet wetende wadt anders te begeeren im mij selven te verbeteren als daes in te volharden biddende om met den selven geest daer door de waerhijt ut vwe Siele gevlogdt is mijn Siel so na te vereenigen als godt sal believen van mij te begeeren, waer vijt ghij besluijten kent hoe ick genegen blijf te wesen liefste moeder uwe minster diennaer jn jesu Christo. T. G.«

Paa det første Udkast er Underskriften mere udførlig:
»uwe minster diennaer [oprindelig: ecter degen] am jesu Chr wõl [?]
Toussaint [opr. Toussainct]. gelton
schilder in dienst zijnde van
den Connik van deenmorken
amhoch . . . [?].«

Antoinette Bourignons Brev kan næppe være en Besvarelse af det, Gelton har skrevet efter den her meddelte Koncept; hans Brev er sikkert heller ikke Svar paa hendes; den første Sætning i Geltons Udkast maa referere sig til et ukendt Brev fra Bourignon. Begge Breve forudsætter saaledes andre ɔ: Gelton maa have brevvekslet med Antoinette Bourignon i videre Omfang, end det fremgaar af det bevarede Materiale.

Maaske Gelton uden særlig Foranledning har skrevet til den religiøse Forfatterinde, der paa den Tid vakte betydelig Opsigt, og hvis Anskuelser og hasarderede Paastande har sat mange Spor i Samtidens og Eftertidens Litteratur; hun korresponderede med de forskelligste Mennesker og greb med Glæde enhver Lejlighed til at udbrede sine Meninger[1].

Paa Forsiden af Heftet med de religiøse Brudstykker og Brevudkastene har Gelton skrevet:

»gegeven an Hugo van Lightenberg de fraense rok met sülvre knopen en mijn swart kleet van grofgrijn met de mantel noch aen out wambet / de karbijnder met de draghbant / een medalie van Christina met de vergulde konink van Schweden met de bef voor sijn dochter«.

Maaske har Gelton af økonomiske Grunde skilt sig af med den sølvknappede

[1] At hun dog ogsaa nok vilde vide, hvem hun havde at gøre med, fremgaar af en lille Seddel i den nævnte Pakke i Det kgl. Bibliotek; den lyder: »Ik wensch te weten uwen Ouderdom, uw Natie en Relige; of gy getrouwt zijt, en of gy det tijt hebt, om iets te doen ter Eeren Gods«. Geltons Fødselsaar kendes som tidligere nævnt ikke. Antoinette Bourignon er gaaet ud fra, at han ikke kunde Fransk, siden hun lod Brevet til ham oversætte paa Hollandsk. At han har udtalt sit Navn med hollandsk Nasallyd, synes at fremgaa af Stavemaaden i de kgl. Regnskaber, hvor det indtil 25. Oktb. 1678 skrives Geltung, derefter Gelton.

Frakke, sin sorte Kamgarns Klædning og Kappe, den gamle Vams, Halssmykket og »Christinas Medaille med den forgyldte Konge af Sverige med Halskraven foran hans Datter«. Hvis der menes Dronning Christina af Sverige, kunde det jo tyde paa, at Gelton har arbejdet for hende, enten under hendes Ophold i Sverige 1660-61, eller da hun efter det sidste kortvarige Besøg i sit Hjemland paa Vejen til Rom i 1668 (det Aar var Gelton i Amsterdam) ligesom 1661 opholdt sig et Aarstid i Hamburg. —

I Pakkens øvrige Indhold findes et Brev fra Antoinette Bourignon til David Kuyper, som Gelton — fra hvem alle disse Papirer maa stamme — saaledes synes at have kendt[1].

IV

Sidste Gang, Gelton i Følge Regnskaberne faar udbetalt Lønning, er den 28. August 1680. At han maa være død i Efteraaret 1680[2], fremgaar af et aabent Brev af 9. Oktober 1680[3].

C. 5.

G[iøre] a[lle] V[itterligt] at Vj allernaadigst hafuer beuilget oc tilladt, saa oc hermed beuilger oc tillader, at afgangne *Tousainet Geltons* Liig, maa uden nogen *Ceremonier* om afftenen udj Holmens Kierchegaard begrafues. Gifuit etc.

Hafn. d: 9. Octobr. 1680.

Paa Ugedagen efter Udstedelsen af det aabne Brev bliver der givet kgl. Ordre til at registrere Boet[4]:

Mathias Moth[5] *Cancellie* Raad og *Assessor Willum vorm*[1], anl: Sal: *Tousainct Geltons* boes Registering, og endeel *manu Schript:* og *Contrafeyrs* Lefvering til Camer Juncher *Lützow*[2].

C. 5.

W[oris] N[aade] T[ilforn]. Woris allernaadigste Villie og befaling er, at j Eder strax til eet sted her j Voris Kongl: *Residentz* Stad Kiøbenhafn, hvor Voris forige *Contrafeyrs* afg[angne] *Tousainct Gellons* efterladte midler er bestaaende, begifver. og der dennem j Voris Cammer Junchers Os Elsckelig Henning *Lützow* og *marmorerers* Christian Brachtis[3] ofver værelse rigtigen *registerer*, og siden under forseigling i god forvaring hensetter undertagen hvis *manu Schripta* og *Contrafeyer* som der iblant findis. Hvilche j, naar de ere *Registerede* bemelte Voris Camer Juncher Henning *Lützow* paa anfordring imod hans *qvitering* hafver at lade følge, Eftersom Vj dennem imod betaling, allernaadigst Ville beholde, Bef: etc.

Hafn. d. 16. octobr. 1680.

Her har man uden Tvivl Forklaringen paa, hvorledes Geltons Breve og Optegnelser er havnet i Det kgl. Bibliotek.

Det følgende Aktstykke angaaende Behandlingen af Geltons Bo, er udstedt Maanedsdagen efter det foregaaende[4]:

C. 5.

W. N. T. Eftersom Vi eder d: 16. *October* sidst forleden allernaadigst hafver befalet Voris forige *Contrafeyer* afgangne

[1] Kuyper var Gartner, Linde: anf. Værk S. 178. Brevet, der er dateret 7. Juni 1676, er en hollandsk Oversættelse af den franske Original, der er trykt i Antoinette Bourignon: L'appel de Dieu, Amsterdam 1682-84, II, 103-09.

[2] Men ikke i Aarets første Halvdel, som Weilbach mener (Kunstnerlex. I, 296).

[3] Siellandske Registre 1679-80 S. 598.

[4] Siellandske Tegnelser XLII, 385 f.

[5] Forfatteren af den store utrykte Ordbog (Biogr. Lex. XI).

[1] Den senere Højesteretsjustitarius (se sammesteds XIX).

[2] Den senere Stiftsbefalingsmand over Laaland-Falster og Amtmand i Nykøbing (se Biogr. Lex. X).

[3] Den kgl. Lakerer Christian Bracht, som den 19. Marts 1676 fik udbetalt 300 Rdl. »pr. Wexcel til Geltung«, jfr. Weilbach: Kunstnerlex. I, 112, 296.

[4] Efter Siellandske Tegnelser XLII, 409 (Rigsarkivet). Hr. Magister Otto Andrup har venligst anvist mig de tre her meddelte Aktstykker i Siel. Reg. og Siel. Tegn.

Toussainct[1] *Geltons* efterladte middeler at *registere* og Vnder forvaring at hensette, undertagen hvis Vj deraf for betaling Ville beholde. Da er Voris allernaadigste Villie og befaling, at j nu strax lader tilstille *Auctions*-Forvalteren her i Voris Kongl: *Residentz* Stad Kiøbenhafn en rigtig forteignelse paa forschrefne *Geltons* midler, Som dennem derefter udj eders ofverværelse, foruden nogen *Solarium* derfor at *prætendere*, behørigen hafver at *auctionere* og det höyeste mueligt er i penge udbringer, af hvilche penge i bem.te *Geltons creditorer*, for deris retmessige til Krauf og fordring efter hannem tilbørligen hafver at betale, og som han paa sit yderste skal hafve *ordonerit* at det, som fra hans beviislige bortskyldige gield kunde til ofvers blifve, skulle til gudelig brug anvendis, hafver j Resten til os Elsckelig *Præsid*: Borgemester og Raad her i Staden til *Christianshafns* Kierchis opbyggelse[2] imod behørig *qvitering* at levere Dermed etc.

Hafn: d: 16. Novembr. 1680.

Gelton synes ikke at have været gift, da Livsarvinger ikke omtales. De tidligere anførte Regnskaber viser, at Kongen i Marts 1681 for 900 Rd. købte de af ham efterladte Malerier.

[1] I Overskriften til det foran meddelte aabne Brev af 9. Okt. 1680 (Siel. Reg. 1679-80, S. 598) og i Registrenes Indholdsfortegnelse (S. 747) skrives *Tausainet*.

[2] Det skyldes som bekendt særlig Dronning Charlotte Amalie og hendes Moder, den ovenfor nævnte Prinsesse Hedvig Sophie, at den københavnske reformerte Menigheds Ønsker om en særlig Kirkebygning senere opfyldtes. Blandt Midlerne til Opførelsen, der tilvejebragtes paa forskellig Maade — Dronningen gav saaledes 11,000 Rdl. — har altsaa ogsaa Overskudet af Geltons Bo i Overensstemmelse med hans Ønske fundet Anvendelse. C. v. Rommel: Geschichte von Hessen IX, 40, 55; Trap: Danmark I, 90 med Henvisning.

GUSTAV RASMUSSEN

KUNSTNERREGNINGER I GRIFFENFELDS BO

I Tilslutning til de i et tidligere Bind af Aarskriftet offentliggjorte Arkivalier om *Abraham Wuchters* skal her omtales en anden Samling samtidige Dokumenter, som kaster et meget interessant Lys over vore hjemlige Kunstnerforhold i Christian V's første Regeringsaar.

Det drejer sig om de Regninger, som forskellige Kunstnere indgav til Griffenfelds Bo, efter at han var dømt fra Ære, Liv og Gods. Kongen havde straks beslaglagt hans Rigdomme; der nedsattes nu en Kommission, bestaaende af Geheimeraad og Viceskatmester Holger Vind og Assessor i Kammerkollegiet Henrik von Støcken for at forhandle med og tilfredsstille hans Kreditorer. Disse to Mænd røgtede deres Hverv alene ud fra det Synspunkt at bringe det mest tænkelige i Kongens Kasse; var der en Mulighed for ikke at anerkende en Regning, forkastede de den, og selv om den forhenværende Rigskansler personlig havde aftalt og tinget om en Pris for en Vare eller et Arbejde, slog Kommissionærerne sig ikke til taals, men trak først Approberingen i Langdrag og sluttede med kun at byde en Del af Beløbet som Betaling. Hele dette store Kommissionsregnskab er pynteligt opstillet og gemmes i Rigsarkivet (Griffenfelds Sager, Pakke XVII).

Hvad Kultur og Forfinelse angaar stod Griffenfeld fuldt ud blandt de første i sin Tid. Det er derfor ikke mærkeligt, at vi blandt hans Kreditorer træffer snart alle de her i Landet levende Kunstnere; deres Regninger har alle været bilagt Regnskabet. Men desværre er enkelte Papirer, som nu vilde have betydelig Interesse for os, forsvundne, nemlig de Regninger, som ikke blev anerkendte af Kommissarierne.

Registeret over de indgive Fordringer nævner følgende nu forsvundne Regninger:

Abraham Wuchters: Peder Griffenfeld (Frederiksborgbilledet).

»*Prieur* for atschillige Portraiter A° 1675. 70 Rdl. Siunis at were foræred, og derfore icke beregned.

Johan van Mander, Bilthugger. A° 1675. 40 Rdl. Er for tuende Contrafeyrammer, som hand hos Abraham Wuchters igien anammer.

Maria van Manders for Schilderier A° 1672. 100 Rdl. Er foræret og derfor icke gotgiort.«

Hvor meget man end maa beklage, at Fortegnelsen over de Malerier, Karel van Manders Enke i 1672 overlod Griffenfeld, nu er forsvundet, er Tabet af *Paul Prieurs* Regning dog langt det største; thi man finder endnu her i Landet enkelte emaillerede Miniatureportraiter af Griffenfeld, udførte af Prieur. Men før vi gaar over til en nøjere Undersøgelse af de Prieurske Portraiter, vil det være lønnende at søge at klassificere de Portraiter af Griffenfeld, som kendes, og se, efter hvilke Typer de grupperer sig.

Den ældste Type finder man i det lille Billede af Griffenfeld som Kongens Bibliotekarius og med Kongens Portrait paa Brystet. Det hænger nu paa Rosenborg, men kan følges helt tilbage til Midten af 18. Aarhundrede, da det var i Hielmstiernes Eje. Han beretter om det, at han erhvervede det af Provst Olivarius i Ørslev, som havde arvet det efter sin Fader den gamle Provst af samme Navn; denne havde det atter fra sin Slætning Biskop Bagger, der var Griffenfelds Svoger. — Bagpaa staar dog: Petrus Skumaker Comes a Griffenfeld. Fuit matris ejusdem Mariæ Skumakeri donum dicatum Olivario 1684. (Efter Høyens Notitser). — I hvert Fald er det et interessant og paalideligt Ungdomsportrait af Griffenfeld. Det er f. Eks. gen-

givet forrest i A. D. Jørgensen: Peder Schumacher Griffenfeld, Bd. I.

Den følgende Type (II) af Portraiterne skriver sig ogsaa fra Tiden før Griffenfelds Ophøjelse. De viser ham i Knæstykke, i sort Dragt med Skindkantning; Haaret — han bærer næppe endnu Paryk — falder løst ned over hans Skuldre. I Baggrunden ser man et blaat, rigt svunget Draperi og frithængende Snore og Kvaster. Originalbilledet, som angives malet af Karel van Mander († 1670), findes paa Orebygaard, en ny Kopi deraf paa Frederiksborg. Sammesteds er der fremhængt en lille Vandfarvekopi, udført af J. Böhling 1724; men derpaa er alle Ordnerne tilføjede. Originalen maa være udført endnu i Frederik den Tredies sidste Aar (de to Kvaster under Halskluden) og ikke, som af Prof. Fabricius antaget (Griffenfeld, S. 251 f.) umiddelbart før hans Fald.

Type III viser Griffenfeld i pelskantet Frakke med Kongens Portrait og det hvide Baand. Typen gaar tilbage til en Original af Abraham Wuchters (Frederiksborg Billedet). Den genfindes delvis i en Miniature af Prieur fra 1673 (Rosenborg) og i et Stik (Strunk Nr. 920), gengivet nedenfor. Malerierne af denne Type maa være udførte mellem 12. Oktober 1671, da han blev hvid Ridder, og 26. November 1673, da han modtog Elefantordenen.

Den følgende Type (IV) danner en Overgang til den sidste Type fra Type III. Griffenfeld bærer samme Kostume, men nu med det blaa Baand; Originalen er sikkert et Maleri af Wuchters, og muligvis endog Frederiksborgbilledet, hvorefter Kopister og Stikkere saa haver ændret Ordnerne. Til Typen hører den gamle Kopi paa Frederiksborg med Indskriften: Da Lykken slog mig fejl o. s. v., samt Woutmanns Stik (Strunk Nr. 925) og det Klevenfeldt-Worsaaeske Portrait (se Danske malede Portraiter VII-I-36).

Type V fremstiller ogsaa Griffenfeld som Elefantridder. Han har Hermelinskantning paa Frakken. Ogsaa dette Billede gaar tilbage til et af Abraham Wuchters Portraiter; der findes Kopier deraf f. Ex. paa Gaunø, paa Frederiksborg (af Rørbye) og paa Universitetsbiblioteket; Prieur har ogsaa udført Kopier derefter (Rosenborg, Frijsenborg). Paa det kongelige Bibliotek findes et Stik (Strunk Nr. 921) af denne Type, gengivet nedenfor; Stikkene Strunk Nr. 922 og 924 hører ogsaa herhen. De enkelte Portraiter falder i Undergrupper efter som han bærer ensfarvet eller mønstret Dragt.

Man kan derefter lettere gøre sig klart, hvad *Prieurs* Regning paa 70 Rdl. har maattet lyde paa. Andetstedsfra (de saakaldte »Husholdningsregnskaber« paa Rigsarkivet; Griffenfelds Sager, Pakke XVI) ved man, at Prieur allerede 1673 og 1674 havde arbejdet for Griffenfeld. Det første Aar fik han paa Regnskab den 23. Oktober 30 Rdl. og 5. November 90 Rdl.; 1674 den 17. Januar for »En Balsambøsse at amelere« 10 Rdl. og den 28. Juni 30 Rdl.

Udbetalingen 1673 gælder uden Tvivl den store Miniature[1] paa Rosenborg, som før fandtes paa Kunstmuseet og stammer fra Kunstkammeret, hvori det indlemmedes 1701. Stykket er signeret: Prieur 1673 og viser sig — som omtalt — som en Kopi efter Wuchters Maleri af Type III. Der har været Strid om, hvorvidt det var med det blaa eller det hvide Baand, Griffenfeld er fremstillet; thi Farven er lyseblaa. De, som holder paa Dannebrogsordenen, hævder, at kun det hvide Baand bæres over højre Skulder; herimod indvendes da, at en Kunstner nok kan være uvidende om, paa hvilken Skulder en Orden bæres; men havde han ment det hvide Baand, havde han vel ikke gjort det lyseblaat, desuden har det hvi-

[1] Gengivet Danske malede Portraiter, Bd. IV, Tavle 35.

de Baand røde Kanter, og Ordensbaandet her er ensfarvet. Ovennævnte Regnskab kaster Lys over Spørgsmaalet. Arbejdet er aabenbart paabegyndt i Slutningen af Oktober; Griffenfeld var da hvid Ridder og maatte naturligvis afbildes som saadan. Den 26. November fik han imidlertid det blaa Baand og ophøjedes samtidig i Grevestanden. Emaillen har da paa det nærmeste været færdig; men den opmærksomme Kunster har i sidste Øjeblik ved en blaalig Tone over Baandet søgt at bringe det i Samklang med den nys opnaaede Værdighedsgrad. Paa Contreemaillen ses Griffenfelds Vaaben med Dannebrogskorset under, ogsaa dets Baand er blaaligt. — Prisen 90 + 30 Rdl. vil paa det nærmeste svare til, hvad et Billede af den Størrelse maatte koste.

Om Udbetalingen til Prieur fra 1674 paa 30 Rdl. er en Restbetaling for Balsambøssen eller gælder nogle Portraiter, er umuligt at sige; nogen Miniature fra 1674 af Griffenfeld kendes, saa vidt mig bekendt, ikke.

Derimod har Regningen fra 1675 til Boet sikkert lydt paa nogle smaa Emailleportraiter. Paa Rosenborg findes, som før nævnt, ogsaa et lille Emailleportrait[1], signeret: Prieur 1675, hørende til Type V; det laa tidligere i Regaliekammeret og er formentlig indlemmet deri direkte fra Griffenfelds Bo. En lignende Miniature, hvis Signatur dog ikke kendes, findes paa Frijsenborg[2]. Miniatureportraiter i den Størrelse fik Prieur gerne en 15 Rdl. for. Efter Regningen maa man derfor antage, at der findes, eller dog fandtes, flere end de to nævnte Smaabilleder af ham.

Fyldigere og paalideligere Oplysninger om de Griffenfeldske Portraiter høster vi af *Abraham Wuchters* Regning til Boet.

[1] Gengivet Danske malede Portraiter, Bd. IV, Tavle 34.

[2] Gengivet Danske malede Portraiter, Bd. VIII, S. 47.

I sin Helhed lyder den som følger:

Für den vorigen Reichs Cantzler Griffenfeld auff begehren verfertiget: Rdl.

A° 1672. Sein *Contrefay original* auff eine Kupferne Plate mit einem vergüldeten Rahmen 36

A°1673. Zwo *Copien* von Ihren Maytt^en^ dem König und der Königinn zu den Knien mit schönen forgüldeten Rahmen 66

A° 1673 auff begehren Ihr gross in Kupffer stechen lassen aber etzlicho mahl verendern müssen wegen veränderung seines standes, welches denn drey dobbelts unkosten erfodert hat 300

A° 1674. Sein *Contrefait* in *Original* auff eine Kupferne Plate mit einem herrlich vergüldeten Rahmen von Bildhauer arbeit 80

A° 1675. Sein eigen *Conterfay*, auff eine Kupfer-Plate ohne Rahmen .. 30

A° 1675. Seiner Mutter *Contrefait* mit einem schönen Rahmen von Ebenholtz 40

A° 1675. 10 Bücher von I. Catz übergesetzt in Dänisch in frantzösischen bande i 1 Rth. 10

A° 1675. Arild Huitfeld Chronica in frantzösischem bande 8

A° 1675. Die wasser Pumpe in seinem Hause, auf begehren verfertigen lassen, dafür 36

A° 1676. Sein eigen *Contrefait* auf einem tuche 30

A°1676. Sonsten befinden sich einige *Copien* von demselben bey mihr, welche Er gleichfalls bestellen lassen 00

A° 1676. Ein dutzet schone truckene bretter von Linden holtz 4

640

Hier auff empfangen ... 30

Bleiben 610

A. Wuchters mp.

Dette Regenschab hafuer Gen: Fiscalen Christian Pedersen mig betalt med Fier Hundrede Rixdaller thil bekrefftelse under min egen Hand.

Jeg siger med 400 Rixdaller Mønt.

A. Wuchters mp.

Som man ser er det et saare fornøjeligt og oplysende Aktstykke. Linie for Linie tegner Wuchters sig tydeligere og tydeligere i al sin mangeartede Virksomhed, som Maler, som Kobberstikker, som Udgiver og Digter, ja som den behændige Indfører af nye Opfindelser (Vandpumpen). Ikke mindre interessante er de specielle Oplysninger, som Regningen giver os.

Hvad nu først Portraiterne angaar, saa faar vi allerede i første Post en ikke uvæsentlig Oplysning. Maleriet fra 1672 maa tilhøre Type III, altsaa vise Griffenfeld som hvid Ridder; det er en Original paa Kobber. Det bedste Billede af denne Type, Billedet paa Frederiksborg, er netop en Original paa Kobber; det er da vel næppe for dristigt at tro, at Regningen hentyder til dette Billede. Dets Historie er ellers meget indviklet. Det kom til Frederiksborg ved den store Afgivelse fra Rosenborg 1894, men havde allerede tidligere hængt derude, da det omtales blandt de ved Slotsbranden 1859 reddede og til Rosenborg førte Malerier (Redningslisten Nr. 258). Oprindeligt synes det at være kommet til Frederiksborg med den Hielmstierneske Samling, som af Grevinde Rosencrone, f. Hielmstierne, 1812 overlodes Kongen; i saa Fald er det det Portrait, som omtales i Hielmstiernes Katalog fra 1786 som Nr. 25. Om dets Proveniens meddeles det der, »at Sl. Geheimeraaden har faaet det af General-Lieutenant Grev Laurvig [Frederik Ludvig Danneskiold-L., † 1762] og [dennes Farfader Ulrik F.] Gyldenløve af Griffenfeld selv.« Regningen giver os saaledes en ikke uvæsentlig Oplysning om Styrken af Venskabet mellem Griffenfeld og Gyldenløve i 1672[1].

Knæstykkerne af Kongen og Dronningen i Kopi er uden større Interesse. Efter Aarstallet maa Kongen sikkert være fremstillet uden Paryk og med Halsklud med Ædelstensagraf, Rustning og Hermelinskappe; altsaa den Type af Kongeportraiterne, som saa hyppigt forekommer (Rosenborg, Frederiksborg, Gisselfeld). Dronningen har sikkert været i Kroningsdragten. Hun har da en buklet, udstaaende Frisure med Smaakrøller og Krone i Nakken (Gaunø, Gisselfeld, Frederiksborg).

Ulige interessantere er den næste Post paa Regningen, Kobberstikket. At Wuchters arbejdede som Kobberstikker, i hvert Fald som Kobberstikforlægger er velkendt. Han overtog jo endog Albert Haelweghs Embede ved dennes Død. Ifølge et Privilegium af 17. November 1671 havde han desuden Eneret paa »hvis Contrafejer hand sielf forferdiger, i Kaaber at lade afstiche, efftertröcke og forhandle.« Af Regningen fremgaar det, at Griffenfeld har bestilt sit Portrait stukket hos Wuchters i stort Format; Texten viser, at det maa have været i Arbejde i Efteraaret 1673, altsaa maa det have været efter et Maleri af ham som hvid Ridder (Type III). Og et saadant Stik findes, rigtignok kun i eet Eksemplar. Det opbevares paa Universitetsbiblioteket og var tidligere en af Perlerne i den Strunkske Samling (se Strunk Nr. 920). Vesten og højre Skulder er bortslebet; dette er en tydelig Illustration til Regningens Ordlyd, at Stikket maatte ændres paa Grund af Griffenfelds Ophøjelse i Stand. Man skulde saaledes tro, at Stikket viste en Tilstand af Pladen, før det blaa Baand tilsattes. Saaledes forholder det sig dog

[1] Efter Knud Fabricius: Griffenfeld, S. 140, sendte Griffenfeld i April 1672 sit Portrait til Gyldenløve.

Peder Griffenfeld. Kobberstik af ukendt Kunstner, formentlig udført for Wuchters.
Strunk Nr. 920.

vist ikke. Sømhullet, Ridserne og Rustpletterne i Pladen, som de ses paa Aftrykket, lader formode, at Ændringerne er faldet Stikkeren for besværlige; Sagen er opgivet paa Halvvejen; Pladen er kasseret, og man har taget fat paa et nyt Billede af Rigskansleren med alle hans Værdighedstegn. Findes da et saadant Billede? Svaret lyder ja. Paa det kongelige Bibliotek i Müllers Pinakotek findes det eneste mig bekendte Eksemplar af den nye Plade; Portraitet hører til Type V, altsaa med Hermelinsfrakken. Det er beskrevet hos Strunk som Nr. 921; han slutter Beskrivelsen med at anføre, at det »maaske er et Arbejde af Wuchters«; vor Regning giver nærmere Oplysning paa dette Punkt.

Wuchters skriver, at han har maattet ændre Pladen nogle Gange; har han da ændret den mere end een Gang? Findes der en Tilstand af Pladen før den som Nr. 921 omtalte? Jeg kan tænke mig en Mulighed. Griffenfeld afbildes med Hermelin, hvad han som Greve vel næppe var berettiget til. Der findes jo ogsaa en Række Billeder af ham som blaa Ridder, men uden Hermelin (Type IV) og da han blev Elefantridder og Greve paa samme Dag, bliver denne Ændring i Pelsværket noget paafaldende. Men det kan jo være, at han mente sig berettiget til Hermelinet som Rigsgreve, hvortil han udnævntes af Kejser Leopold 1675. Dog er hele denne Sag tvivlsom; bag sit grevelige Vaaben havde han ifølge det danske Patent en hermelinsforet skarlagenrød Kappe.

Hvordan det nu end forholder sig med Spørgsmaalet om Hermelinet og det deraf flydende Problem, om Type IV eller V er den ældste, er det dog utvivlsomt, at Regningen har givet os en Forklaring til de to mærkelige Stik. Har Wuchters udført Pladen direkte for Griffenfeld, forstaar vi, hvorfor der saa at sige ingen Aftryk er udkomne; Griffenfelds snare Fald har hindret ham i at benytte Pladen som paatænkt.

Hvad de to følgende Poster fra 1674 og 1675, Rigskanslerens Portraiter — altsaa som Elefantridder — angaar, maa det foreløbig staa hen i det uvisse, om de skal regnes til Type IV eller Type V.

Mere mærkelig er den følgende Post paa Regningen, Billedet af Marie Motzfeldt. Paa Frederiksborg hænger et Brystbillede af hende; det skriver sig fra Hielmstiernes Samling og har haft samme Skæbne som Sønnens Portrait at blive reddet ved Slotsbranden (Listen Nr. 114). I Hielmstiernes Katalog anføres, at det tidligere »har tilhørt en gammel Kone, hvis Moder havde tient hende; af hvem Sl. Geheimeraaden [ɔ: Hielmstierne] har kiøbt det.« Dette Billede behøver dog ingenlunde at være det af Wuchters omtalte; Billedet synes for ringe til at være udført af ham. Desuden har der eksisteret andre Billeder af hende. Hos Klevenfeldt omtales saaledes under Nr. 297 et Billede af hende tillige med Billeder af Sønnen, Datteren og Svigersønnen Jørgen Fogh.

Hvad nu endelig det sidste Portrait, Originalen fra 1676 med Kopierne, angaar, kan jeg vanskeligt tro andet end, at det maa høre til Type V.

De øvrige Poster paa Regningen taler for sig selv. At Griffenfeld købte ti Eksemplarer af den fordanskede »Christelige Hustru« er ikke saa besynderligt. Karl Madsen har jo allerede i Aarsskriftet 1915 (S. 179) omtalt, at det er Wuchters, som har oversat J. Catz og dediceret Oversættelsen til Griffenfeld.

Det er ikke uden Interesse at bemærke, at de Priser, Wuchters forlanger af Griffenfeld (30 Rdl. for originalt Brystbillede, 30 Rdl. for Knæstykke i Kopi), er væsentlig mindre end de Priser, Wuchters ved Griffenfelds Medvirkning (se Aarsskriftets sidste Hefte S. 195) kunde forlange af Hoffet.

Peder Griffenfeld, formentlig stukket af Abr. Wuchters.
Strunk Nr. 921.

Nogle Ord maa ogsaa vies de øvrige Kunstnerregninger, men da de ingenlunde sætter saa mange Spørgsmaal i Bevægelse, som Portraitmalernes, faar de hovedsagelig tale for sig.

Allerede Fr. Beckett har i Frederiksborgbogen (S. 267) henledet Opmærksomheden paa »Hof-Laxereren« *Christian von Bracht.* Arbejder i Guldlak begyndte allerede i Christian V's første Aar at komme i Mode ved Hoffet, og denne Forkærlighed for »laque brillante« holdt sig langt ned i Frederik IV's Tid. Naturligvis har Bracht været Leverandør til Griffenfeld; hans Regning lyder i Uddrag: Rdl.

»Anno 1672 der 5 Marti. Ein Taffelet von schön, gläntzend Feur Rohter Coleur mit Indianschen Laubwerck überal gezieret und gelaxieret.... 16
Noch ein Fus zu ein Postiff, der Grundt schwartz und überall gezieret mit von feinen goldt Indianschen Laubwerck und gelaxiert. . 40

summa... 56

Ihro: Exell: Dienstschuldigsten
Christian von Bracht

Haffn. d 6 April A° 1676.
Betales 7 December A° 1677 med 40 Rixdl:«

Restaurator Petersen paa Rosenborg har ved at istandsætte en stor Vase af Lakarbejde, fundet en dækket Signatur: Christian von Bracht. Stykket giver en udmærket Oplysning om Arten af »Laxererens« Arbejde.

Ogsaa en anden af de Kunstnere, som fandt Arbejde ved Udsmykningen af Audienshuset og Løngangen paa Frederiksborg, træffes blandt Griffenfelds Kreditorer. Det er Billedhuggeren *Christian Nerger;* han har aabenbart været anvendt ved

Udstyrelsen af Gaarden paa Købmagergade efter Lambert van Havens Plan. Hans Regning giver ikke uinteressante Oplysninger om Datidens Værelsers Indretning; den lyder:

Memoriall

Was ich entes unterschriebener, vor Ihr Excell: dem Reichs Cantzler Greiffenfeldt habe gearbeitet und biss dato meine bezahlung nicht erhalten, wie folger:

	Rdl
A° 1673 den 13 December habe ich zu der Schlaffkamer eine Decke von Holtz gemacht auff Stuckatur arbeitsart, darin sein Wapen, 2 mahl, kombt nebst palmzweigen und festunnen, welches vom Herrn Generall Baumeister bedungen vor achzig reichth. sage	80
selbiege arbeidt auch stäffieret weiss und die Nahmen nebst den Cronen vergüldt daran verdient zehn reichsth.....	10
vie auch 4 füsse von pockenholtz gemacht vorauff ein Kühlkessel stehet, selbiege bedungen vor sechs reichsth.	6
A° 1674 den 20 July habe ich einen fuss gemacht darauff seiner Seel. Frawen leiche soll stehen im begräbniiss, welcher mit 4 Adlern und Zierahten geschnitten ist, demselben auch mit goldt und silber stäffiret und die Adler Schwartz gemacht; zusammen verdungen vor sechs und zwantzig Reichsthl.	26
A° 1675 den 2 Aprill habe ich einen Rahm gemacht zu seinen Conterfey, welcher mit einen Loorbeerkrantz und Palmzweigen geschnitten var und oben eine grosse Crone und unten auff die Palmzweige das gantze Vapen. Selbiegen auch vergüldt und das Wapen stäffiret, ist verdungen zusammen vor dreyssig Reichsth. darauff ich aber empfangen zwantzig Reichsthl. restiret	10
Summa...	132

Datum Copenhagen den 30 Martij 1676.

Christian Nerger mp.

Dette Regenschab Er mig af Gen: Fiscalen Christian Pedersen betalt med It Hundrede och thij Rixdaller huorfore och hermed quiteres.

Hafniæ d. 9 Octtober 1677.

Christian Nerger mp.

Ligkistens Fodstykke, som nu synes forsvundet, har formentlig været opstillet i det runde Kapel ved Hellig Gejst Kirken; thi det sættes netop i disse Aar i Stand. Grevinden, Karen Nansen, Hans Nansens Sønnedatter, var født 1656; hun ægtede Griffenfeld 2. November 1670, men allerede 17. Maj 1672 afgik hun ved Døden.

Rammen udført 2. April 1675 er utvivlsomt udført til Wuchters ovenfor omtalte Originalbillede, fra samme Aar.

Christian Nerger var ikke den eneste Billedhugger, som arbejdede paa Lofterne i Griffenfelds Gaard. Vi træffer en anden Kunstner, *Morten Grünwalt;* hans Regning med Bygmesterens Lambert van Havens Paategning lyder saaledes:

»Hvad jeg Underskreffne haffuer arbeidit for hans Høy Greffuelig Exell: Her Rix Canseler J Billed hugger arbeidt, paa it Italienske Decke effter Her Gennerael Bygmesters Anmodning och fortingning.

	Rdl. Mk.
Først for Hans Høy Grefuelig Exell: 4 Vaaben for Støcket 20 Rixdl. er	80
Dernest 8 Festoner for Støcket 4 Rixdl.....	32
Ennu 16 store Løffslag for Støcket 1 Mk. 8 Sk.....	4
Ennu 4 store Kragsten medt Løfslag for Støcket 8 Mk.	5 2
Summa...	127 2

Datum Kiøbenhaffn d. 28 Decemb. 1675.

Martin Grünvalt.

At dette er Richtig opsatt Effter den fortingning, som jeg haffuer giort med hannem Effter Hanss Høy greffvelig Excellentz Her Rigs Cansler begier Testerer ieg L. van Hauen.

Aº 1677 den 6 September hafuer Hr. Gen: Fiscal Christian Pedersen betalt mig dette Regenschab med It Hundrede och thiufue Ridr. huorfore hermed tilbørlig quiteris.

Dat: Hafn: ut supra.

Merten Grun Walt«.

Til Slut skal blot to mindre anseelige Kunstnere omtales; bægge er de ret ukendte og upaaagtede. Den ene er »*Le Coffre*, schildrer«, en af Enkedronningens indkaldte franske Kunstnere. Han har 1675 leveret Arbejde for 40 Rdl.; Regningen er bortkommet; af Fortegnelsen over Kreditorerne ser man, at Halvdelen af Summen blev ham aftinget af de nidkære Kommissarier.

Den anden og sidste Kunstner er Signetstikkeren, og Stempelskæreren *Jeremias Hercules;* hans Navn kendes fra Overkammerjunkerens Regnskabsbøger. Og paa Gaunø blev fornylig hans Portrait, malet af Henrik Ditmar fundet frem (Gaunøkatalogen Nr. 744). Hans Regning lyder:

For der Herr von GreiffenFeld gemacht:

	Rdl.
Erst sein Waffen in ein Amatist gesnitten	6
Noch auff sein Beffehl ein Stein gesnitten for sein Herr Bruder	4
Noch ein Perlemotters Kassien [hollandsk?; lille Æske, Daase] gemacht for	30
Noch ein klein Goldess Pffilegrans Singenet seinWappen ingeschnitten	4
Noch ein Topas sein Wappen ingesnitten	6
Noch sein Nahm in ein treck gesneden	4
Noch ein Perlemotters Ring Kassien for	15
Noch sein Grafflige Sigel gesnitten	6
ist	75

Jeremias Herclus.

Dette Regenschab Er mig af Gen: Fiscalen Christian Pedersen betalt med thresinztiuge Rixdaller.

Jeremias Herclus.

Hermed er alle Kunstnerregningerne i Boet omtalte. Endnu en Gang har den gamle Sandhed bekræftet sig, at vil en Kunstner vinde Navn ud over sin Samtid, maa det gaa ud over hans Pung. Saafremt de brave og nidkære Kommissarier i Griffenfelds Bo ikke havde sat saa meget ind paa — til liden Baade for Kunstnerne, Kremmerne og Haandværkerne — at bjerge det størst mulige Overskud for Kongen, havde de næppe været saa omhyggelige med at bringe deres Indberetning og Regnskab i en saa skøn Orden; thi fra hver Regnskabsside straaler deres Tilfredshed med Arbejdet og dets Resultater. Denne lille Forfængelighed har saaledes bevaret os denne sjældne Række Oplysninger om Datidens Kunstnere, dobbelt interessante, fordi de ogsaa røber en Del om Kunstnernes Forhold til den Mand, som vel med Rette i sin Tid gik for at være den finest dannede, den mest kræsne og den klogeste i vort Land.

OTTO ANDRUP

KOPIEN AF LEONARDO DA VINCIS KLIPPEMADONNA I KØBENHAVN

I Malaguzzi Valeris store endnu ufuldførte Værk La corte di Lodovico el Moro, hvis 2den i 1915 udkomne Del handler om Bramantes og Leonardos Virksomhed i Milano, findes nogle Udtalelser

om vort Billedgalleris hidtil næppe tilstrækkelig paaagtede Kopi af Leonardos »Klippemadonna«, som det maaske vil interessere Aarsskriftets Læsere at stifte Bekendtskab med.

Til Forstaaelse bemærkes, at Valeri i Overensstemmelse med andre Forskere anser Billedet i Louvre som Leonardos fuldt egenhændige og oprindelige Original, formentlig medbragt i halv- eller helfærdig Stand fra Firenze, da han i 1482 eller 1483 drog til Milano, medens Billedet i National Gallery i London skulde være Midterpartiet i det af et gejsteligt Broderskab i Milano hos Leonardo og Brødrene Ambrogio og Evangelista de Predis bestilte Alterværk, væsentlig fuldført af Ambrogio efter Leonardos Anvisninger, og forblevet paa sin oprindelige Plads indtil det sidst i det 18de Aarhundrede solgtes til Englænderen Gavin Hamilton, hvorpaa det efter forskellige Omskiftelser i 1880 havnede i National Gallery.

Valeris Udtalelse om vort Billede, l. c. II S. 416 ff., lyder saaledes:

»Antallet af gamle Kopier efter Klippemadonnaen er stort, og ikke alle er kendte af Kunstforskerne. Vi finder det rimeligt at gennemgaa dem, fordi der i nogle af dem endnu er en Efterklang af Mesterens beundringsværdige Kunst.

Vi begynder med Gengivelserne efter Billedet i Paris, da disse som staaende nærmere ved Originalen og Leonardos sande Aand frembyder størst Interesse. Nogle faa er gjort direkte efter Originalen, som Leonardo sikkert havde hos sig i Milano, andre er Kopier efter Kopier.

Den skønneste af disse Gengivelser og den, der staar den store Original nærmest, bevares i det kongelige Billedgalleri i København og er alligevel forblevet ukendt for dem, der hidtil har skrevet om Leonardo[1]. Vi skylder den forekommende Museumsdirektion Tak for den gode Gengivelse af Billedet, vi kan bringe.

Billedet er malet paa Lærred og maaler M. 1.21 i Bredden og M. 1.46 i Højden. Det første Maal svarer næsten nøjagtigt til Billedet i Paris; dette gælder derimod ikke om Højden, eftersom Billedet i København ikke er afrundet foroven som Originalen, men retlinet afskaaret, og Kompositionen slutter lidt over Begyndelsen af Rundingen og begynder forneden lidt højere end Pariserbilledet. Men Gruppens Hovedmotiv og det omgivende Landskab svarer i alle Enkeltheder til Originalen, saaledes Maalene paa Figurerne og disses enkelte Legemsdele, Legemernes Modellering, herunder indbefattet Hænderne, Klædebonsfolderne, endog de allermindste. Farvegivningen, som Frizzoni forsikrer os om er saa tro imod Originalen som i ingen anden Kopi, har »et graaligt Inkarnat, der henleder Tanken paa en af de lombardiske Kunstnere, der levede i kort Afstand fra den store Mester«. I Modsætning til næsten alle de andre Kopier, der er gjort efter en Tegning eller efter en anden Kopi, viser dette Eksemplar et yderst nøjagtigt Studium af Forbilledet, saaledes at de mindste Enkeltheder er gengivne med de samme Lysreflekser og de samme Skyggegradationer. Modelleringen af de to nøgne Børn med Gruberne og de fremstaaende Dele af deres faste Kød, af Englens skønne benede og nervøse, udstrakte Haand, af Ørene, af Folderne — heri indbefattet de meget gennemarbejdede i Midten af Madonnas Kappe — er saa ens i de to Billeder, at man maa drage den Slutning, at denne gamle Kopi er malet i Milano (den graalige Kolorit og Madonnas saa vel som Englens tilspidsede, næsten trekantede Hoveder beviser dette yderli-

[1] Vi skylder vor Kundskab om Billedet til Dr. Gustav Frizzoni, der har undersøgt det paa Stedet og har meddelt os de Oplysninger, vi her gengiver. Billedet er kommet til »Kunstkammeret« i København d. 9. April 1758 som et Arbejde af en af Dürers Elever!

gere) foran Originalen. Og dette synes at bekræfte, at Leonardo, efter at have undfanget og længe kælet for dette sit florentinske Værk, beholdt det nogen Tid hos sig selv i Milano og først skilte sig ved det, da det fandt en kongelig Køber [Kongen af Frankrig]. Maaske er Kopisten Melzi — af hvem vi rigtignok ikke kender noget sikkert Arbejde — Leonardos Ven og Kammerat og derfor fremfor alle andre i Stand til at kende det florentinske Eksemplar.

I Københavnerbilledet er Kunstneren, uagtet han saa samvittighedsfuldt som muligt har holdt sig til Originalen, af sin egen Natur blevet ført til at ændre Englens delikate Type til en mere Puk-agtig med disse lysende Øjne og altfor krøllede og lidt metalliske Lokker, der ogsaa møder os i de andre Figurer, noget der har kunnet forlede til at betragte Billedet som af tysk Herkomst. Han indførte ogsaa lette Ændringer i visse af Baggrundens Klippeprofiler, som han gjorde skarpere, og i Landskabet, der aabner sig for at give Plads for en Kuppelkirke i Bramantes Stil. Det er endvidere en Selvfølge, at man ikke i Kopien genfinder Originalens uefterlignelige Flydenhed (scioltezza) og guddommelige Harmoni, der udstraaler fra den hellige Gruppe, og i hvilken denne atter bader sig. Men Billedet i København er værdifuldt for os ogsaa fordi det ved sin gode Bevaring af lige indtil de fineste Fortoninger (sfumature) paa en vis Maade aabenbarer os den sarte Sødme, den vidunderlige Flugt i de mindste Linier og Enkeltheder, der udmærkede Originalen, før der var overgaaet denne de Beskadigelser, den nu lider under.« G. P.

EN BOG OM REMBRANDTS LANDSKABER

Blandt vor Kobberstiksamlings hollandske Haandtegninger findes et pennetegnet Landskab med et Bondehus og den typiske hollandske Höhjelm ved dets Side. Blækket er afbleget og den altfor kraftige Lavering, der er anvendt til en Tegning paa Bagsiden, et bibelsk (?) Æmne af en eller anden tarvelig Efterligner af Rembrandt, er slaaet igennem Papiret, saa at Enkelthederne knapt kan skimtes. Foran Huset løber en Kanal, hvori der ligger en Pram ladet med Hø, som skal bringes i Ly under Hjelmen, at dømme efter en Stige, som staar lænet op til denne. Mod Husets høje Tag tegner sig en Mast med en Storkerede. Bladets slette Tilstand gør en Kunstnerbestemmelse umulig; hvor Rembrandtsk Behandlingen end er, synes det dog ikke at kunne tilskrives Rembrandt selv, men Huset med Omgivelserne genfindes mærkeligt nok i ikke mindre end fire af hans Tegninger. Dette ses af en for nogen Tid siden udkommet Bog af den hollandske Kunsthistoriker *Frits Lugt*: *Wandelingen met Rembrandt in en om Amsterdam*, Amsterdam 1915, som foruden at bringe saa meget andet Nyt stiller disse Tegninger i det rette Forhold til hverandre.

Forfatteren har af en Undersøgelse af Amsterdam paa Rembrandts Tid taget Anledning til at underkaste en Række af Rembrandts Landskaber — og efter Sagens Natur særlig Tegningerne — et nærmere Eftersyn, og han har, støttet til sine udstrakte historiske og topografiske Kundskaber og hjulpet særlig af et af de udmærkede gamle Kort over Amsterdam i Fugleperspektiv, som han selv har Fortjensten af at have fremdraget af Ubemærkethed, kunnet bevise, fra hvilke bestemte Steder i Amsterdam og dets nærmeste Omegn Rembrandt har hentet Motiverne til en Række af sine allerskønneste Tegninger. Kun om et ringe Antal af disse havde man hidtil vidst noget bestemt i denne Henseende. I flere Tilfælde, hvor afgørende Beviser ikke har kunnet føres, har Forfatteren kunnet opstille tiltalende

Hypoteser; ogsaa for nogle af Raderingerne, ja endda for et af Malerierne har han kunnet give Bestemmelser. Man følger ham med megen Tillid i hans Udviklinger og har i de Tilfælde, hvor hans Resultaters Rigtighed ikke synes saa ganske ligetil, oftest en Følelse af, at Grunden maa søges i ens Mangel paa Forudsætninger for at kunne bedømme dem. En indgaaende Kritik af hans Arbejde maa naturligvis ogsaa overlades de hollandske Sagkyndige, der at dømme efter, at Bogen i det allerede for nogen Tid siden udkomne 2det Oplag kun opviser faa Rettelser, ikke synes at have kunnet fremføre vægtige Indvendinger.

Forfatteren har valgt den Form at føre sine Læsere paa forskellige Vandringer i Amsterdam. Han giver derunder ogsaa en Fylde af Oplysninger — i flere Tilfælde nye — om, hvor Rembrandts Venner og Nærstaaende og Personer, han for godt eller ondt er kommet i Berøring med, havde deres Boliger, og anfører tillige mange morsomme Prøver paa de Lovprisninger og Skildringer, hvortil de amsterdamske Digtere har ladet sig inspirere af deres By.

Man ser, hvorledes Rembrandt, som ellers i sin Kunst, er gaaet sine egne Veje og i den store menneskerige By, tit i de nærmeste Omgivelser af sin Bolig, har opsøgt de beskedneste Motiver, som de samtidige Kunstnere ikke har fundet værdige til Behandling, og overfor hvis Stemning af Fred og Stilhed man ofte tror sig hensat til Landets Ensomhed.

Man mindes som dansk — trods al Forskel — Købke, som ogsaa gik sine stille Vandringer i Nærheden af sin Bolig og dér fandt de skønneste Æmner for sin Kunst. Som Amsterdam var Kjøbenhavn ogsaa en Gang omgivet af Volde med deres mange Møller og Bastioner og de fredelige Afkroge, hvor Byens Larm ikke naaede hen. Betragter man i Frits Lugts Bog blandt de mange Gengivelser Tegningen fra Bastionen nord for St. Anthonies Porten, kunde man næsten tro at have Dronningemøllen for sig, omtrent som man saa den, naar man kom gaaende paa Volden henimod Østerbro.

Det vilde næppe her være Stedet til nærmere at gennemgaa Bogens Enkeltheder, navnlig da den allerede herhjemme har været gjort til Genstand for udførligere Omtale[1], men nogle af dens Betragtninger giver Anledning til at berøre et særligt Forhold.

Forfatteren har ikke alene sat sig til Opgave at vise, hvilket topografisk Materiale saa mange af Rembrandts Tegninger frembyder og det paa Punkter, hvor saadant før har manglet. Han paapeger ogsaa med Rette, hvilket yderligere Kendskab til Rembrandts Arbejdsmaade og til hans Kunstnerpersonlighed man vinder gennem de mange nye fremdragne Fakta. Særlig omtaler han Rembrandts Forhold til sine landskabelige Motiver, hvorledes han i sine Tegninger i Modsætning til sine Malerier — og tildels Raderingerne — viser sig som den tro Naturskildrer. Der er heller ingen Tvivl om, at saa overmaade mange, ja Flertallet af de tegnede Landskaber, hvor billedmæssig sluttede i Kompositionen de end er, er Friluftsstudier. Rembrandt har haft den vidunderligste Ævne til ikke blot at vælge Motiver af den mest udtalte Billedvirkning, men sikkert ogsaa til under selve Aftegningen ved ringe Linjeforskydninger, Udeladelser og smaa Tilføjelser yderligere at understrege og forhøje denne Virkning og skabe en mere afvejet Komposition, end Naturen selv bød ham.

Ved Siden af disse af den største Friskhed i Behandling og Syn prægede Studier findes der imidlertid flere, hvor Stregen er lige saa sikkert ført, men ligesom lang-

[1] P. Johansen: Rembrandt og hans By. Gads Danske Magasin. Februar 1916.

sommere og tungere, under større Overvejelse. Man har sikkert Ret til i mange Tilfælde heraf at slutte, at saadanne Tegninger delvis eller helt er blevne til inden Døre paa Grundlag af Naturstudier og Erindring. Ialfald i et enkelt Tilfælde kan dette bestemt paavises. I Chatsworth-Samlingen findes en smuk Tegning af en gammel Byport (Hofstede de Groots Katal. 857; gengivet hos Lippmann Nr. 72), hvis hele Behandling og Redegørelse for Enkeltheder absolut karakteriserer den som et Friluftsstudie. Den samme Port findes paa en anden Tegning af Rembrandt, i Louvre (HdG 656; geng. Lippm. Nr. 163), om hvis Ægthed der ligesaa lidt som ved Chatsworth-Tegningen er rejst eller med Rette kan rejses nogen Tvivl. Sammenligner man disse to Tegninger er det givet, at Bygningerne, naar de er set under en rigtig Forkortning i den ene Tegning, umuligt fra noget Punkt kan vise sig saaledes, som de ses i den anden. Afvigelserne i Forskydningerne og paa andre Punkter er her saa store, at de ikke kan være foretagne paa selve Stedet, og der kan da efter hele Behandlingens Karakter ingen Tvivl være om, at Louvre-Tegningen er konstrueret i Atelieret paa Grundlag af Chatsworth-Tegningen, eller, for at tage enhver Mulighed i Betragtning, andre tegnede Naturstudier.

Imellem to af de fire ovenfor omtalte Tegninger af et og samme Hus gør der sig ogsaa i denne Henseende betegnende Forskelligheder gældende. Er Tegningen i Strölins Samling et Friluftsstudie, der i alt væsentligt gengiver Virkeligheden — og alt taler derfor — kan dette ikke være Tilfældet med den ene af Tegningerne i Chatsworth-Samlingen (HdG 856; geng. Lippm. Nr. 70). Træerne langs Husets Side staar her anderledes og Tagets Forside rejser sig stejlere, end de tre andre Tegninger viser det. Men hvilke Forbedringer i Silhuetvirkningen danner ikke disse Forandringer; de opvejer fuldt ud den tydelige Mangel paa Lethed i Behandlingen.

For at tage endnu et Tilfælde: I Frits Lugts Bog findes gengivet tre Tegninger, der alle viser en og samme af Amstelens mange maleriske Krumninger, hvor, som Forfatteren har paavist, Landstedet Trompenburg laa. Den ene af disse Tegninger (i Chatsworth-Samlingen, HdG 837; geng. Lippm. Nr. 64) er et livfuldt tegnet Friluftsstudie af en Gruppe Træer ved Vejen, den anden (i samme Samling, HdG 836; geng. Lippm. Nr. 54) et tungere tegnet, gennemført Billede af hele Partiet, hvori f. Eks. Forgrundens Plan er langt mindre »set« og man faar atter her det bestemte Indtryk, at denne Tegning er udført hjemme efter Erindringen og paa Grundlag af den første eller lignende Studietegninger. Den tredje Tegning fra Heseltines Samling (HdG 1062), hvis ringe Kvalitet saa vanskeligt lader sig forlige med den Ægthedsattest, som Ph. Koninckx Paaskrift paa dens Bagside menes at give den, kan ialfald ikke været tegnet ude i Naturen. Her er Benyttelsen af Trægruppen fra den første Tegning — og vel ogsaa fra den anden — indlysende og afgørende.

Ser man, hvorledes Rembrandt har arbejdet med den lille Tegning af Montelbaans-Taarnet, hvorledes han taalmodigt har tilrettet den med flere tilsatte Stykker Papir for ud af det saa simple og enkle Motiv at faa det fuldendte lille Billede med den vidunderlige Lysvirkning, det er blevet, forstaar man, i hvor høj Grad Tegningen ogsaa paa Landskabets Omraade forudeu at være et Hjælpemiddel var ham en særlig Udtryksform for hans Kunst, som han har plejet og elsket som maaske ingen anden.

Man maa da efter Sagens Natur være endnu varsommere med i Raderingerne at se Studier udførte direkte paa Pladsen ude i Naturen til Trods for hvad Gersaint

véd at berette om Six' Bro og om at Rembrandt paa sine Vandringer stadig førte til Radering præparerede Plader med sig. Det er ikke let at se, hvorfor Anlægget til Raderingen B. 222, som man sér det i 1ste Tilstand, skulde være udført ude. Allerede i det kan man iagttage den Omkomponering paa flere Punkter af Motivet, som, efter hvad der fremgaar af en Sammenligning mellem Tegningerne i Berlinerkabinettet og i Kappels Samling og Maleriet i van Hornes Samling, her har fundet Sted. Visheden om saadanne Motivomarbejdelser giver forøvrigt Anledning til at overveje, om der ikke i en Tegning i Chatsworth-Samlingen (HdG 849, geng. Lippm. Nr. 61) foreligger en Slags Fortegning til Raderingen B. 221. Med alle Forskelligheder er der store Ligheder; Silhuetten af Bygningerne med Træerne er omtrent den samme og Partiet med Grøften, der løber ud i Kanalen ved Træet, findes baade paa Radering og Tegning. Hertil kommer, at intet i Behandlingen taler imod at de skriver sig fra samme Tid.

Om man har Ret til at se direkte Studier efter Naturen i nogle af Rembrandts malede Landskaber med rent hollandske Motiver, hvor disses Karakter og Behandlingen kunde opfordre stærkt dertil som i det lille Landskab i Kassel og Billedet i den Langaardske Samling, er mere end tvivlsomt.

Efter Værkets hele Karakter har Forfatteren i mindre Grad fundet Anledning til at drage Spørgsmaalet om Ægtheden af de af ham behandlede Tegninger frem i første Række, og han har ogsaa med Hensigt medtaget flere, som almindeligt kun tillægges Rembrandts Skole. Han er imidlertid langtfra gaaet frem uden Kritik i saa Henseende og fraskriver med fuld Ret Rembrandt flere Blade, som i lange Tider har gaaet under hans Navn og vel endnu af andre regnes for ægte. Det maa derfor være tilladt her ogsaa at komme ind paa denne Side af Sagen. Selv om der i Kunsthistorien ikke er noget Omraade, hvor Meningerne staar og maa staa saa delte som paa Haandtegningernes og hvor Diskussioner paa Forhaand maa synes ret ørkeløse, tør man ytre en beskeden Tvivl om Ægtheden af flere af de i Frits Lugts Bog under Rembrandts Navn behandlede Tegninger. Kan Tegningen af Grimnessesluis tilskrives Rembrandt selv? Hvor smuk den end er, gør bl.a. den tunge Lavering og Løvværkets Behandling den mistænkelig. Udsigten fra Blauwbrug (Afb. 28) er heller ikke tilforladelig. Er det ganske udelukket, at den skyldes samme Haand som Partiet ved St. Anthoniessluis (Afb. 22[A]), der jo ikke tillægges Rembrandt? Hofstede de Groot har sikkert Ret, naar han ikke har Partiet fra Handboogsdoelen i sit Katalog. Den sirlige Tegning af en Udsigt over Amstelfloden (Afb. 47), hvis altfor store Pyntelighed ikke skjuler en stor Usikkerhed i Behandlingen, hører ogsaa til dem, man sikkert engang vil blive enig om at fraskrive Rembrandt. Man bemærke, hvor usikker og lidet præcis Stregen er f. Eks. i Bygningerne længst tilvenstre. Ogsaa naar Rembrandt tegnede fint og let som i Tegningen fra Chatsworth-Samlingen af Omval (HdG 840), i Baggrunden paa en anden Tegning fra samme Samling (HdG 846) og flere andre, har hans Streg en ganske anden Fasthed og Sikkerhed. Den underlige Lavering i Striber, der giver Vandspejlet saa daarligt, røber ogsaa en langt ringere Haand. Tegningen med »Pauwentuin« hører langtfra til de sikre, og der er ligeledes Grund til at tvivle om Tegningen af Voldene ved St. Anthonies-Port (Afb. 80), der snarere synes at maatte tilskrives en Kunstner som Ph. Koninck.

Disse Bemærkninger vil dog maaske blive ansat som Udslag af hyperkritiske Tendenser. De berører heller ikke, ligesaa

lidt som de foregaaende Betragtninger, det vigtigste ved Frits Lugts Bog: de mange nye og interessante Oplysninger, hvorfor man kun kan være ham taknemlig.

G. FALCK

RUBENS' PORTRÆT AF YRSSELIUS

I den af Kai Friis-Møller redigerede Bog om *Belgien* findes en Afhandling om Rubens' Billeder i Statens Museum for Kunst. Der er der gjort Rede for den oprindelige Anvendelse af Abbedens Portræt.

Da Vilhelm den Tause indtog Middelburg, blev Matthæus Yrsselius udjaget fra St. Nicolas-Abdij og kastet i Fængsel. Senere Ærkepræst i Breda og Hoogstraten blev han omsider udnævnt til Abbed for St. Michaels Kloster i Antwerpen. Kirken var — særligt i 1558 — bleven hærget af Billedstormerne, der havde efterladt den nøgen og bar. Under Yrsselius' Styrelse blev den atter rigt smykket med Kunstværker. Arthur Quellinus gav Tegning til Hovedaltret og udførte selv dets Marmorrelieffer. Billedet for dette Alter blev bestilt hos Rubens, der tidligere havde malt Portrætet for sin i 1611 afdøde Broder Philips pragtfulde Epitafium i Klosterkirken. Til Hovedaltret malte han en Fremstilling af Kongernes Tilbedelse. Billedet, der senere er overgaaet til Museet i Antwerpen, er helt egenhændigt og et af Rubens' anseligste Pragtværker. Et Forstudie til Fremstillingen af Morianen, der med sine glubske Øjne sluger den hellige Jomfrus Dejlighed, ejes af Museet i Kassel. Forgrundens mesterligt malte store Okse har givet Stof til en Anekdote om en bidende Bemærkning af Maleren til en Klosterbroder, der savnede et Æsel ved Siden af Oksen.

Billedet kostede 1500 Gylden; Halvdelen betaltes 1624, Resten det følgende Aar. Traditionen vil vide, at Rubens, da der klagedes over den høje Pris, tilbød at skænke Kirken som Tilgift et Portræt af sin Ven, den da 83-aarige Abbed. Efter at Yrsselius i 1629 var død, indsattes Portrætet i hans Epitafium paa Søjlen nærmest Koret, saaledes at den Fremstillede var vendt mod Hovedaltret. Det er aabenbart oprindeligt bestemt for denne Plads. Den gamle Abbed har sat sin Mitra og Krumstav fra sig for at knæle i from Betragtning af Bethlehemsstalden, men har tillige Donatorens Glæde og Stolthed over det herlige Værk, der ved hans Initiativ er kommet til hans kære Kirke. Indskriften under Portrætet fremhævede hans Fortjenester af Kirkens Udsmykning og angav det som et evigt Æresminde for ham, der havde været tro som Guld og her afventede Dommens Dag. Men omtr. 1770, da Klosteret havde en Abbed, hvis private Malerisamling anbefaledes til Rejsende, blev det stille fjærnet fra Kirken. En Snes Aar senere fandtes det hos en Kunsthandler i Amsterdam, hvor det blev købt af den danske Konsul West, med hvis Samling det i 1809 overgik til det kgl. Billedgalleri.

MINDRE MEDDELELSER

GAVER TIL KUNSTMUSEET

I Maj 1915 modtog Malerisamlingen en høist værdifuld Gave, idet Fru Clara Cohen ved et Gavebrev som »Vexelerer Martin Cohens Gave« testamentarisk skænkede Museet en Samling fortrinlige Malerier og Studier af danske Kunstnere. Gaven omfatter Eckersbergs Søbillede »En Kaperskonnert undløber en Fregat«, Købkes »Studie fra den nordre Kastelsport«, en Studie af Rørbye »Fra Akropolis i Athen«, Marstrands Billede »En Charlatan sælger Blanksværte i Rom«, en Landskabsstudie af Kyhn, to Studier af P. C. Skovgaard »Fra Møens Klint« og »Blegeplads under store Træer«, Viggo Johansens tidlige Billede »Moder og Søn«, og to Studier af Joakim Skovgaard »Marked i Sora« og »Landskab med Træer paa en Skrænt«.

Af testamentariske Gaver har Malerisamlingen siden Meddelelsen i forrige Bind af Aarsskriftet og indtil 1. Januar 1917 efter Maleren Vilhelm Hammershøi modtaget et af Jørgen Roeds ypperste Ungdomsarbeider: »Portræt af en lille Pige med en Frugtkurv«, efter cand. theol. P. Friis Alb. Küchler »Romersk Familiescene« og efter Particulier F. F. Hüttemeier Heinrich Hansen »Uddeling af milde Gaver i et Kloster«.

Frk. Louise von Buchwald i Wiesbaden havde i sit Testamente indsat nogle danske Museer som Arvinger til hendes efterladte Kunstgenstande. Blandt de Malerier, der i Overensstemmelse hermed ved hendes Død i 1915 blev stillet til Kunstmuseets frie Disposition, var et smukt og karakterfuldt Landskabsbillede af Esaias v. d. Velde.

Efter den i Fjor af Kunstforeningen ordnede Abildgaard-Udstilling skænkede Oberstløjtnant Colbjörnsen-Abildgaard fra Christiania Malerisamlingen Abildgaards interessante Maleri »Theologien«. I Anledning af Maleren I. U. Bredsdorffs 70 Aars Fødselsdag har en Kreds af Beundrere skænket Museet denne Kunstners »Landskab fra Kajerød«. Fra Godsejer Schou har Malerisamlingen modtaget P. A. Schous bekendte Billede »Alvor«, fra Generalkonsul Johan Hansen en Studie af Kyhn »Bag min Have over mod Jørgensø mod Svineryggen«, fra Konferentsraadinde Heide Julius Paulsen »Portræt af Fru Konferentsraadinde Heide«, fra Postmester Kiellerup Zahrtmanns Maleri »Et Interiør fra forrige Aarhundrede« og fra Dr. phil. Aage Smidt to Malerier af N. P. Holbech: Dobbeltportræt og et lille Genrebillede »Hos Spaakonen«.

Fru Ida Hammershøi har skænket Museet Vilhelm Hammershøis i 1911 malte Selvportræt fra Spurvely og det 1907 malte Portræt af Fru Ida Hammershøi, og Fru A. C. Achen har overgivet Museet de to af hende tidligere til Samlingen testamenterede Malerier: Wilhelm Marstrands Skitse til en Kilderejse fra hans første Ungdomsaar og Dreyers Landskabsstudie med en Regnbue.

Hans kongelige Højhed Prins Eugen har vist Museet den Velvillie efter An-

modning af Museets Direktør at skænke Malerisamlingen sit paa den svenske Udstilling i København 1916 udstillede Billede: Vinterliggare.

Fra Kristian VIII's Palæ paa Amalienborg har Museet gennem Hofmarskallatet med Hs. Majestæt Kongens Tilladelse modtaget de andetsteds i Aarsskriftet omtalte og afbildede fem Grisailler af Abildgaard med Fremstillinger af Achilles' Historie og to Gibsrelieffer af Thorvaldsen med Fremstillinger af Dagens og Aarets Tider.

Endelig har Ingeniør Rump, hvis betydelige Gaver til Kobberstiksamlingen vil blive omtalt nedenfor, i Galleriet deponeret det ham tilhørende Maleri af Frits Syberg »Et Dødsfald«.

Kobberstiksamlingen har siden Meddelelsen i Aarsskriftets sidste Bind indtil 1. Januar d. A. ligeledes modtaget værdifulde Gaver fra mange Sider. En særlig vigtig Del af Hofjægermester Wolff-Sneedorffs Gave er udførlig omtalt foran i nærværende Bind; desuden blev det tilladt Museet af Samlingerne paa Engelholm at udtage andre velkomne Blade, saaledes en af de meget sjældne Tegninger af Dankwart Dreyer, en Tegning af J. B. le Prince, en Rødkridtstegning, der vistnok kan tilskrives Hubert Robert, en Tegning af Th. Rowlandson, en Tegning af Thorvaldsen, den allerede i sidste Bind af Aarsskriftet gengivne Tegning, der muligvis skyldes A. Wuchters, og fl. a. Ingeniør Rump har vist Museet den store Interesse at skænke en større Samling hollandske og tyske Tegninger, hvoraf særlig maa fremhæves en udmærket Tegning af Jakob Jordaens: Nedtagelsen fra Korset, en smuk Studietegning af Rembrandt og et Portrætstudie, der staar Rembrandt nær, men vel snarere kan tilskrives Ferd. Bol, samt en Række smukke Tegninger af N. Berchem, Balthasar Denner, Jan Fyt, Hendr. Goltzius, J. van Goyen, Esajas og Willem v. d. Velde. Senere betænkte Hr. Rump Samlingen med et Antal italienske Tegninger, hvoriblandt nogle smukke Blade af F. Baroccio og en Følge interessante Ornamenttegninger fra omkring Midten af 16. Aarh. Professor J. Oskar Andersen har foræret et Portrætlitografi af W. Steinhausen, Museumsdirektør Emil Hannover 4 Tegninger af Erling Eckersberg, den hollandske Maler L. A. Koster 2 af sine Landskabsraderinger, Museumsdirektør Mario Krohn et Prøvetryk af Const. Hansens Radering af Medaillør F. C. Krohn, Dr. G. Mentz Wilh. Marstrands smukke Karton til »Kirkefærd i Dalarne«, Maleren Th. Philipsen flere mindre Tegninger af Fugle af Johannes Larsen, Ingeniør Rump en Tegning af Marstrand, Cand. jur. C. W. Westrup en Tegning af Eckersberg og en anonym Giver en Tegning af F. Vermehren.

Museets Bibliothek har modtaget følgende Gaver fra Institutioner og Private: Museerne i Basel, Boston, Bremen, Cincinnati, Chicago, Darmstadt, Detroit, Göteborg, Hallingdal, Hamburg, St. Louis, Lübeck, Stockholm, Washington, Åbo, Foreningen for Boghaandværk, Glyptotheket, det kgl. Bibliothek, Kunstforeningen, Museumsdirektør, Dr. Beckett, fhv. Kontorchef H. Chr. Christensen, Maleren Bernt Grönvold, Maleren Hans Nikolaj Hansen, Købmand I. A. Lefolii, Museumsdirektør Karl Madsen, Billedhuggeren Rudolph Tegner, Galerie Ernst Arnold, Bukowskis Kunsthandel, Firmaerne Paul Cassirer, Hugo Helbing, Hoving & Winborg, Rudolph Lepke, Frederik Muller & Cie. samt Redaktionen af »Norsk Folkekultur« og Gallerie Heinrich Thannhauser.

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

N. A. Abildgaard: Høstmand. Kobberstiksamlingen ..... Titelbladet
Kunstner af Mughal-Skolen: Ridende Muslim med sin Følgesvend Bilag overfor 1
Kunstner af Mughal-Skolen: Nylgau-Antiloper 1
Kunstner af Mughal-Skolen: Kejser Sháh Jahán og hans Hof 7
Kunstner af Mughal-Skolen: Indisk Fyrste med sin Tjener 9
Kunstner af Mughal-Skolen: Syv Figurstudier 13
Kunstner af Mughal-Skolen: Foraarsfesten fejres ved et Fyrstepalads. Brudstykke 15
Kunstner af Mughal-Skolen: En Elefant ..... Bilag overfor 16
Kunstner af Mughal-Skolen: Dans og Musik paa Taget af et Fyrstepalads 21
Indisk Kunstner: Torí Rágíní 23
Kunstner af Mughal-Skolen: Portræt af en gammel Mand 24
Gerrit van Honthorst: Amoriner. Loftsmaleri, Kronborg 25
— Amoriner. Loftsmaleri, Kronborg 27
— Paa Strandbredden (Æthiopica I, 2). Loftsmaleri, Kronborg 28
— Det første Møde (Æthiopica III, 5). Loftsmaleri, Kronborg 29
— Sejrens Løn (Æthiopica IV, 4). Loftsmaleri, Kronborg. 31
— Genkendelsen (Æthiopica X, 14). Loftsmaleri, Kronborg 33
— Amoriner. Loftsmaleri, Kronborg 35
— Amoriner. Loftsmaleri, Kronborg 37
Edouard Manet: Absinthdrikkeren. Ny Carlsberg Glyptothek 41
— La maîtresse de Baudelaire. Privateje, Berlin 45
— Maximilians Henrettelse. Kunstmuseet 49
Goya: Rebellernes Henrettelse. Prado-Museet, Madrid 50
Edouard Manet: Maximilians Henrettelse. Privateje, Boston 51
— Maximilians Henrettelse. Museet i Mannheim 52
— Mor vasker. Privateje, Paris 53
— Faure som Hamlet. Privateje, Paris 55
— Baren i Folies-Bergère. Privateje, Budapest 57
— Kvindeportræt. Privateje, Paris 59
Lucas Cranachs Værksted: Portræt af Chr. II. Træsnit 69
— — Portræt af Chr. II. Træsnit 71
— — Portræt af Chr. II. Træsnit 73
J. Gossaert v. Mabuse: Portræt af Chr. II. Tegning 75
— Portræt af Chr. II. Træsnit 76
— Portræt af Dronning Elisabeth. Træsnit 77

Portræt af J. B. Porta. Anonymt Træsnit 80
El Greco: Mandsportræt. Brudstykke. Kunstmuseet 81
K. Zahrtmann: Dronning Sofie Amalies Død. Den Hirschsprungske Samling .. 83
— Dronning Sofie Amalies Død. Kunstmuseet 89
N. A. Abildgaard: Udkast til et Dørstykke i Chr. VIII's Palæ. Tegning. Kobberstiksamlingen 91
Gallasalen i Chr. VIII's Palæ 93
B. Thorvaldsen: Euterpe. Sten og Stuk. Gallasalen i Chr. VIII's Palæ 94
— Terpsikore. Sten og Stuk. Gallasalen i Chr. VIII's Palæ 95
— Dagens Tider. Gibs. Kunstmuseet 96
— Aarets Tider. Gibs. Kunstmuseet 97
— Kvindefigur. Sten og Stuk. Trappegangen, Chr. VIII's Palæ .. 98
— Kvindefigur. Sten og Stuk. Trappegangen, Chr. VIII's Palæ .. 99
B. Thorvaldsen (?): Terpsikore. Bronceret Gibs. Thorvaldsens Museum 100
B. Thorvaldsen (?): Euterpe. Bronceret Gibs. Thorvaldsens Museum 101
B. Thorvaldsen: Siddende Kvinde med to nøgne Drenge. Gibs. Thorvaldsens Museum 103
N. A. Abildgaard: Thetis dypper Achilles i Styx. Grisaille. Kunstmuseet 107
— Chiron underviser Achilles. Grisaille. Kunstmuseet 108
— Achilles mellem Lykomedes' Døtre. Grisaille. Kunstmuseet . 109
— Priamos paa Knæ for Achilles. Grisaille. Kunstmuseet 110
— Achilles dræbes af Paris. Grisaille. Kunstmuseet 111
— Amerika. Udkast til Dørstykke i Chr. VIII's Palæ. Tegning. Kobberstiksamlingen 115
D. Cardelli: Kvindebuste. Gibs. Thorvaldsens Museum 116
A. Trippel: Kvindebuste. Gibs. Thorvaldsens Museum 116
J. J. Busch: Buste af Friederike Brun. Gibs. Thorvaldsens Museum 116
B. Thorvaldsen: Amor og Venus. Gibs. Thorvaldsens Museum 118
Amor Patriæ. Biskuit. Museet i Randers. Fig. 1 123
Amor Patriæ. Biskuit. Privateje, Kjøbenhavn. Fig. 2 123
Amor Patriæ. Biskuit. Den kgl. Porcelainsfabrik. Fig. 3 123
Amor Patriæ. Biskuit. Fig. 4 125
Tegning efter C. F. Stanley: Amor Patriæ. Kunstakademiet. Fig. 5 125
C. F. Stanley: Mucius Scævola. Marmor. Hammel Kirke 129
Toussaint Gelton: Grubleren og Døden. Kunstmuseet 133
A. Wuchters: Portræt af Griffenfeld. Frederiksborgmuseet 143
Portræt af Griffenfeld. Anonymt Kobberstik efter A. Wuchters 147
Portræt af Griffenfeld. Kobberstik tilskrevet A. Wuchters 149

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, N. A., 91—115*, 116, 130, 158, 159.
Agar, J. d', 136.
Albani, Francesco, 27.
Andersen, Peder, 136.
Anúpechatar (?), 6, 7*.

Baroccio, Fed., 159.
Berchem, N., 159.
Berg, Magnus, 136.
Binck, J., 74 ff.
Bissen, H. V., 122.
Bloemaert, Abr., 28, 29.
Bol, F., 159.
Bracht, Chr. v., 149.
Bramante, 151.
Bredsdorff, J. U., 158.
Brouwer, Adr., 42.
Busch, J. J., 116*, 117.
Böhling, J., 144.

Canova, A., 120, 126, 130, 131.
Caravaggio, M. da, 26, 34.
Cardelli, D., 116*, 117.
Carstens, A. J., 119, 120.
Cézanne, Paul, 40, 43.
Clemens, J. F., 105.
Coffre, B., 151.
Courbet, G., 40, 46, 54.
Cranach, Hans? 69 ff.*.
Cranach, Lucas d. æ., 68, 70.
Daumier, H., 48.
David, J. L., 126.
Degas, E., 43, 52.
Delacroix, Eugène, 42, 46, 47, 48.
Denner, Balth., 159.
Ditmar, H., 151.
Dou, G., 134.
Dreyer, Dankw., 158, 159.
Dürer, 67, 68.

Eckersberg, C. W. E., 158.
Eckersberg, Erling, 159.
Ehrenstrahl, David Klöcker, 134, 136.
Eigtved, N., 92.
Elsheimer, A., 133, 134.
Eugen, Prins af Sverige, 158.
Everdingen, A. v., 159.

Fantin-Latour, N., 42.
Flaxman, J., 120.
Fyt, Jan, 159.

Gauguin, Paul, 43.
Gelton, T., 133—142*.
Géricault, Th., 48.
Goltzius, Hendr., 159.
Goudt, H., 134.
Goya, 48, 50*, 54.
Goyen, J. van, 159.
Gozzoli, Benozzo, 17.
Greco, el, 80—82*.
Grünewald, Mathias, 72.
Grünwalt, Morten, 150, 151.
Guys, Constantin, 46.

Haelweg, Alb., 146.
Hald, A., 122.
Hals, Frans, 40.
Hammershøi, Vilh., 158.
Hansen, C. F., 112.
Hansen, Constantin, 158.
Hansen, Heinrich, 158.
Harsdorff, C. F., 94, 112.
Haven, Lambert van, 151, 152.
Helsted, Aksel, 84.
Hercules, Jeremias, 151.
Hetsch, G. F., 118.
Hetsch, P. F., 118.
Holbech, N. P., 158.
Holm, J. J., 122.
Honthorst, Gerrit van, 25—37*.
Hornbeck, Chr. B., 95.

Ingres, J. D., 47, 61—66.

Johansen, Viggo, 158.
Jordaens, Jakob, 159.

Knupfer, Nicolaus, 28.
Koninck, Ph., 155, 156.
Koster, L. A., 159.
Krohn, F. C., 159.

Küchler, Alb., 158.
Kyhn, W., 158.
Købke, C., 154, 158.

Laitié, Ch. R., 62, 63.
Larsen, Johannes, 159.
Legrand, L., 40.
Leonardo da Vinci, 151—153.
Le Prince, J. B., 159.

Mabuse, Jan Gossaert, 74 ff.*.
Magens, J. B. J., 93.
Mander, Johan van, 143.
Mander, Karel van, den yngste, 36, 144.
Manet, Edouard, 38—60*.
Marstrand, Wilh., 158, 159.
Massys, Quentin, 67.
Melzi, F., 153.
Memling, Hans, 12.
Meyer, Ernst, 14.
Meyn, Peter, 95.
Michelangelo, 34.
Monet, Claude, 54.
Moreau-Nélaton, E., 58.
Murillo, 40.

Nerger, Chr., 149.
Neufforge, J. F. de, 113.

Palladio, 92, 101.
Palmstedt, E., 113.
Pas, Crispijn de, 36.
Pas, Simon de, 36.
Paulsen, Julius, 158.
Philipsen, Th., 159.
Pisanello, 17.
Poelenburgh, C., 133, 134.
Poussin, N., 107.
Predis, Ambrogio de, 152.
Predis, Evangelista de, 152.
Prieur, P., 143, 144, 145.

Quellinus, Arthur, 157.

Raffael, 34.
Rái Anup se Anúpechatar.
Rembrandt, 8, 10, 12, 17, 39, 153—157, 159.
Renoir, Auguste, 43.
Ribolt, W., 138.
Ribot, A. T., 40.
Robert, Hubert, 159.
Roed, J., 158.
Rouart, Henri, 60.
Rowlandson, Th., 159.
Rubens, 133, 157.
Rørbye, M., 144, 158.

Saly, Jacques, 124, 126.
Sandrart, J. von, 36, 37.
Savery, R., 134.
Schalcken, G., 134.
Schou, P. A., 158.
Schmidt (Smidt), I. I., 122.
Sergell, J. T., 102, 112, 113, 126.
Skovgaard, Joakim, 158.
Skovgaard, P. C., 158.
Stanley, C. F., 121—132*.
Stanley, C. F. F., 130.
Steen, Jan, 134.
Steinhausen, W., 159.
Stenwinkel, Hans van, d. yngste, 26.
Stevens, Alfred, 56.
Syberg, F., 159.

Thorvaldsen, B., 62, 84, 87, 94 ff.*, 116—120*, 121, 126 ff., 159.
Tintoretto, 82.
Tizian, 60.
Trippel, A., 116, 117*, 130.

Velazquez, 39, 40, 46, 48.
Velde, Es. v. d., 158, 159.
Velde, Willem v. d., d. y. 159.
Vermehren, F., 159.
Vollon, A., 140.

Watteau, Ant., 40.
Waumans, C., 144.
Weidenhaupt, A., 124.
Weiditz, Hans, 68.
Whistler, J. Mc Neill, 42.
Wiedewelt, Joh., 117, 130.
Wuchters, Abr., 136, 142 ff.*, 159.

Zahrtmann, K., 83—90*, 158.
Zeltner, J. Th., 91.

RETTELSER:

Side 2, Anm. Linje 2 fra oven: as it, *læs* as if.
Side 10, Linje 4 fra neden: Tro, *læs* Tid.
Side 60, Linje 10 fra oven: Druet, *læs* Duret.
Side 144, venstre Spalte Linje 3 fra neden:
Woutmanns, *læs* Waumans'.

33 . 00191

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4060